Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIII

N. 128 | Giugno 2024 | ISSN 2431 - 6739

"'cca nisciuno è fesso" (Giugno 2024) di Massimo Pellegrinotti

diaridicineclub@gmail.com

Cinema in Argentina: minaccia di una restaurazione

Àngel Quintana

Le tendenze ultraliberiste del nuovo presidente eletto Javier Milei, hanno collocato il cinema argentino all'interno di un'ottica rivolta a un suo consistente taglio finanziario per ragioni preminentemente politiche. Tra i vari cambiamenti introdotti dal nuovo governo Milei risalta la nomina dell'economista Carlos Pirovano all'Istituto Nazionale del Cinema Argentino (INCAA).

Il nuovo funzionario, noto per la sua ignoranza riguardante il suo interesse verso il sistema audiovisivo, ha deciso di apportare una serie di drastiche misure verso il sistema, eliminando dai finanziamenti pubblici l'ente nato per promuovere il cinema argentino attraverso la produzione e la promozione nei festival internazionali. A tal proposito, un recente comunicato uscito dal Ministero della Cultura ha chiarito, "... Sono finiti i tempi in cui i festival cinematografici venivano finanziati nonostante l'imperversare della fame di migliaia di nostri bambini". La risposta immediata di tanti lavoratori di differenti settori del cinema argentino, è stata quella di scendere in piazza davanti al cinema Gaumont, di fronte al Parlamento Nazionale, per rimarcare che tale Istituto veniva finanziato grazie agli introiti che lo stesso cinema argentino generava.

Questa notizia dei tagli finanziari al cinema mette a rischio l'esistenza stessa di una cinematografia che negli ultimi anni è diventata tra le più innovative, creative e interessanti di tutto il panorama internazionale.

Il cinema argentino con tali scelte potrebbe iniziare a decadere, in un momento nel quale la stessa critica internazionale non smette di elogiarne le produzioni e il lavoro di registi che sono riusciti a collocarlo in una dimensione di straordinaria creatività e avanguardia. Alcuni nomi come Mariano Llinás, Laura Citadella, Alejo Mogillanski, Rodrigo Moreno, Matías Piñeiro e Santiago Mitre rappresentano il quadro di una nuova generazione di cineasti argentini, che si intreccia con un movimento comparso nel nuovo secolo chiamato il "nuovo cinema argentino", il quale annovera tra i nomi più significativi Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Albertina Carri, Lisandro Alonso, Martin Reijtman, Raul Perrone e ancora altri.

"Trenque Leuquen" (2022) di Laura Citadella

Considerate le incognite che riguardano il futuro del cinema argentino, può essere utile chiedersi quali possono essere state le molle che hanno determinato la nascita di film così particolari come quelli della produzione di El Pampero, tra i quali spiccano le quattordici ore di riprese di *La flor* (2019) di Mariano Llinás o le quattro ore e mezza di *Trenque Leuquen* (2022) di Laura Citadella, due autentici fari di un cinema contemporaneo che abbandona le storie minimali per rivendicare un autentico sguardo originale. Per capire meglio il fenomeno del cinema argentino, si può partire da tre elementi fondamentali: l'Università del Cinema, il BAFICI o festival del cinema indipendente di Buenos Aires, la nascita di un nuovo teatro argentino e la rivista *El Amante*. Nel 1991, il regista Manuel Antín fondò nel quartiere centrale di San Telmo a Buenos Aires, un centro privato chiamato l'Università del Cinema. Il centro decise di realizzare lezioni teoriche sulla Storia e Teoria del cinema abbinandole a una serie di percorsi pratici di produzione cinematografica. Tale impegno si è prodotto parallelamente al lavoro più ufficiale svolto da LA ENERC, scuola pubblica gratuita nata grazie alla Legge sulla Cinematografia per mezzo della quale, nel 1957, si è costituito l'INCAA, con una propria sede centrale e quattro regionali, in cui vengono insegnate le professioni per la realizzazione Cinematografica, Sceneggiatura, Produzione, Direzione della fotografia, Montaggio, Direzione del suono e Direzione artistica. In contrapposizione con i percorsi più istituzionali rappresentati dall'ENERC, l'Università del Cinema sviluppò una politica creativa che finì per far emergere dal suo interno alcune opere chiave della produzione argentina degli ultimi anni. L'Università del Cinema ha cercato di mantenere una politica rivolta a un rapporto costante tra studenti e registi o i tecnici formati dalla scuola. Tra i nomi importanti con le loro opere usciti da questa scuola ci sono Damián Szifrón (*Relatos Salvajes*, 2014), Pablo Trapero (*El Bonaerense*, 2002), Celina Murga (*La tercera Orilla*, 2014), Albertina Carri (*Los rubios*, 2003), Alejandro Fadel (*Muere, monstruo muere*, 2018), Santiago Mitre (*El estudiante*, 2011), Lisandro Alonso (*Los muertos*, 2004), Rodrigo Moreno (*El custodio*, 2006), Mariano Llinás (*Historias Extraordinarias*, 2008), Matías Piñeiro (*Todos mienten*, 2009), Alejo Moguillansky (*Castro*, 2009). Da queste figure allievi della scuola, sono emersi diversi gruppi e diversi generi. La caratteristica comune a tutti questi cineasti è stata però quella di realizzare film d'autore concretizzando proponimenti ufficiali per un cinema argentino, a partire da elementi tra loro molto diversi come possono esserlo il desiderio di non cancellare la memoria storica legata alla dittatura militare, la volontà di addentrarsi in terreni insoliti sulle relazioni umane o la possibilità

"La flor" (2019) di Mariano Llinás

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di stabilire nuovi percorsi estetici per stabilire nuove visioni del paese legate alle sue narrazioni mitologiche. Il BAFICI - Festival del Cinema Indipendente di Buenos Aires aprì i suoi battenti venticinque anni fa, nel 1999, promosso dalla Segreteria del Governo dell'Università di Buenos Aires. Il suo obiettivo era quello di affermarsi come alternativa al Festival di Mar del Plata, di Categoria A, considerato come il festival cinematografico ufficiale del paese. Fin dai suoi primi anni, il BAFICI si caratterizzò per essere riconosciuto come piattaforma per una produzione cinematografica indipendente di Buenos Aires. Nelle prime edizioni sono stati premiati film come *Mundo Grua* (1999) di Pablo Trapero, storia della vita di un operaio disperato che cerca di guadagnarsi da vivere come gruista. *Los rubios* (2003) di Albertina Carri rappresentò un altro modo di inquadrare la memoria storica, a partire dalla storia medesima della stessa regista che prova a ricercare i punti chiave che determinarono la scomparsa dei suoi genitori sotto la dittatura. Ancora, *Ana y los otros* (2003) di Celina Murga, sul ritorno di una ragazza nella natia Panama, o *Todas mienten* (2009) di Matías Piñeiro, dove, come fosse un film di Jacques Rivette, si intreccia un montaggio teatrale con giochi d'amore tra i protagonisti. Non ci volle molto perché il festival diventasse la piattaforma nella quale i cineasti della Scuola di Cinema si formassero e, di fatto, il luogo d'incontro tra il cinema argentino e i principali autori che stavano trasformando la scena internazionale. Nel 2002, i critici Diego Lerer, Sergio Wolf e H. Bernades pubblicarono il libro *El nuevo cine argentino*, formalizzando di fatto la realtà di un movimento già esploso alla fine degli anni Novanta con film come *La ciénaga* (2001) di Lucrecia Martel, *Silvia Prieto* (1999) di Martin Reijtman o *Mundo Grua* di Trapero. E' la consacrazione di una "nouvelle vague" che da Buenos Aires partirà alla conquista del mondo e che presenzierà nei maggiori festival internazionali. È stato al BAFICI che nel 2018 sono state presentate le quattordici ore di *La flor* di Mariano Llinás, vincendo il primo premio del festival. Il film è suddiviso in cinque parti con generi diversi caratterizzati dal fatto che nessuna delle storie rappresentate alla fine ha una sua conclusione. *La flor* è interpretata da quattro attrici, Laura Paredes, Elisa Carricajo, Valeria Correa e Pilar Gamboa, che fanno parte di uno dei principali gruppi teatrali indipendenti di Buenos Aires, il collettivo Piel de Lava. Il rapporto che Mariano Llinás instaura con il gruppo Piel de Lava è la chiave per comprendere i legami profondi che uniscono il teatro con il cinema. Piel de Lava è un collettivo che ha ottenuto un grande successo internazionale con lo spettacolo *Petróleo* (2019), in cui le quattro attrici interpretano degli uomini che lavorano su una piattaforma petrolifera sperduta in un angolo della Pampa. Il film attacca la mascolinità tossica, descrivendo un mondo segnato dal testosterone in cui le donne appaiono passive. Buenos Aires nel mondo del teatro è l'equivalente di Broadway nel Cono Sud, in via Corrientes. In questa strada si trovano i grandi teatri commerciali, ma nei suoi dintorni si trovano anche teatri indipendenti da cui sono usciti diversi nomi importanti che hanno avuto successo nei principali teatri internazionali, come Daniel Veronesi, Rafael Spregelburd, Mario Pensotti, Claudio Tolcachir, Ricardo Bartis, Mariana Otero, Romina Paula e la Compañía Piel de Lava. La gran parte di questi nomi non solo lavorano nella scena teatrale, ma sono strettamente legati anche al cinema. Rimanendo ai quattro membri del Piel de Lava che avevano lavorato nel film *La flor*, ben due di loro, Laura Paredes ed Elisa Carricajo, risultano anche le protagoniste di *Trenquen Leuquen* di Laura Citadella, film in cui il protagonista maschile è Rafael Spregelburd, uno dei più importanti drammaturghi argentini. Spregelburd che partecipò come attore non protagonista in *Historias extraordinarias* oltre a *La flor* di Llinás, ma anche in *Zama* di Lucrecia Martel. Un altro nome importante da citare è quello di Romina Paula, che ha scritto e messo in scena *El tiempo todo entero* e *Fauna*. Paula è stata la protagonista di *El estudiante* di Mitre partecipando ai primi film di Matías Piñeiro in cui l'idea di teatro – a ispirazione shakespeariana – è fondamentale. In *Todas mienten*, il primo successo di Piñeiro, recita anche Pilar Gamboa, membro dei Piel de Lava e attrice nelle produzioni di Romina Paula. María Villar, la protagonista di *Viola* di Matías Piñeiro, ha anche partecipato alle principali produzioni di Romina Paula. Le derivazioni tra loro sono molteplici e ci portano al film presentato alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes, *Por el dinero* (2019) di Alejo Moguillansky, che parte da un montaggio teatrale per raccontare la tragedia di una troupe che non sa conciliare l'amore con il teatro. La co-protagonista è Lucia Acuña, co-direttrice del gruppo Krapp, una delle più reputate coreografe argentine, che ha collaborato anche alle produzioni di El pampero. In questo gioco di interazioni, l'ultimo tassello importante di un puzzle che ha segnato la rinascita del cinema argentino è l'esistenza di una rivista, *El amante*. Il primo numero di *El Amante* apparve nella città di Buenos Aires nel dicembre del 1991, un'epoca di rinnovamento della critica cinematografica argentina. Tra le caratteristiche più importanti della rivista c'erano l'enfasi come prima cosa, la rivendicazione di genere e degli autori minori o non affermati, oltre alla difesa della critica indipendente. Nei suoi oltre trent'anni di attività, *El Amante* ha innovato il modo di scrivere di cinema e intervenire nel dibattito di specifico ambito cinematografico, diventando la piattaforma giornalistica più esaustiva seguita del cinema argentino. Il suo primo direttore, Eduardo Antín, meglio noto come Quintín, è stato il primo responsabile del Bafici, mentre uno degli ultimi direttori del festival, Javier Porta Fouz, è stato anche direttore della rivista. Tornando alle manifestazioni di protesta svoltesi davanti al mitico teatro Gaumont di Buenos Aires, in essa ha partecipato una parte consistente di quella che potremmo definire la massima istituzione cinematografica argentina, che comprendeva non solo registi, attori o tecnici, ma anche critici e organizzatori di festival che hanno reso pubblico il miracolo di una cinematografia speciale. Nello stesso mese di marzo in cui l'ottusità del governo Milei si stava abbattendo sul cinema argentino, la rivista *Cahiers du cinéma* rilanciava in modo potente un particolare evento cinematografico. La prima in Francia del film *Los delincuentes* di Rodrigo Moreno, programmata nella sezione Un Certain Regard del Festival di Cannes 2023, diventava un evento cinematografico. Un anno prima, nell'elenco dei migliori film in programmazione del 2022, alcuni media in Spagna e Francia scelsero *Trenque Leuquen* di Laura Citadella come miglior film dell'anno. A maggio in Spagna, Mariano Llinás ha fatto uscire il suo ultimo film *Clorindo Testa*, nel quale insegue il ricordo di suo padre, poeta d'avanguardia, sulla base delle memorie lasciate da un architetto argentino. Alla fine di questo film risalta una poesia rivelatrice scritta dal padre del regista nel 1985, Julio Llinás, che si inserisce con l'avvento della democrazia in Argentina nell'epoca in cui si svolgevano i processi contro le giunte militari. Una poesia che fa emergere il bisogno della speranza: "*È l'ora di credere, di allegria è necessario credere*". Il figlio del poeta, appunto, il regista Mariano Llinás, riprende la poesia e la sviluppa fino al punto in cui in modo dubbioso si chiede: "*È ancora tempo di credere? Credere poi in cosa?*". Questa domanda, che chiude l'ultimo film argentino uscito finora in Spagna, rimbomba fortissimamente di fronte alle contraddizioni politiche dell'Argentina di oggi.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

"Los delincuentes" (2023) di Rodrigo Moreno

"Los rubios" (2003) di Albertina Carri

Ernest Hemingway e Orson Welles alla tauromachia. E Federico Garcia Lorca

Natalino Piras

Sono stato nell'antichissima Ronda in Andalusia, fondata da Scipione l'Africano al tempo della seconda guerra punica. Per arrivare a Ronda, 723 metri sul livello del mare, circa 35 mila abitanti, abbiamo risalito la Sierra de la Nieves. Qui passarono Annibale Barca e il suo poderoso esercito cartaginese. Qui passarono gli arabi sbarcati in Spagna nel 711. Questa aspra Sierra abitarono fuggiaschi, avventurieri e banditi, bandoleros e assassini.

Ronda poggiata sullo strapiombo del Tajo, un abisso di 200 metri, appare con il biancore delle case adagiata come in una conca ai piedi della Sierra de Grazalema.

Uno dei primi impatti con Ronda è Plaza de Toros, accosto l'arena, la più antica della Spagna, risalente al XVIII secolo. Ronda è il toro. Ben lo rappresenta la scultura bronzea della Plaza accosto all'arena, *toro de lidia*, razza selvaggia e coraggiosa.

Ronda è la tauromachia, risale al II millennio a. C., letteralmente battaglia di tori, tra di loro, con gli uomini. Nell'Alameda del Tajo, pavimentata di marmo, splendente la vegetazione, agrifogli e pini altissimi, tra diverse statue che rappresentano la *dama goyesca* e altri simboli di *hispanidad*, figura quella dedicata al torero Pedro Romero (1754-1839), rondino doc, che ha combattuto più di cinquemila corride, lo stesso nome di un torero che vive un'intensa passione con Brett, mangiauomini, nel romanzo d'esordio del premio Nobel per la letteratura Ernest Hemingway (1899-1962) *Fiesta. Il sole sorgerà ancora* (*The Sun also Rises*, 1926), stesso titolo nel film diretto da Henry King nel 1957 con Ava Gardner che è Lady Brett Ashley.

Nel piedistallo su cui poggia la statua di Pedro Romero a Ronda spicca la scritta a lettere maiuscole: *El cobarde no es hombre y para el toreo se necesitan hombres*. *Cobarde* è codardo, *toreo* è la corrida, *hombre* sta per uomo, *homine*.

Ronda dedica un volto in rilievo a Ernest Hemingway, malato di tauromachia, posto su colonna, uno degli stipiti di una porta ideale che apre su un parco confinante con gli abissi del Tajo. La colonna di fronte reca in alto il bassorilievo di Orson Welles (1915-1985), anche lui malato di tauromachia. Le ceneri del grande attore e regista sono a Ronda dove c'è pure un Paseo Orson Welles.

La tauromachia che Ronda rappresenta sta nel mito prima che nella storia, un dato leggibile nel Museo Taurino dentro l'arena, ricco di reperti archeologici, ancora pietre e marmi, vesti insanguinate di toreri, dipinti, spade, picche, mantelli, selle e briglie, drappi e bandiere, il rosso a fare da sfondo e filo conduttore delle narrazioni. Passato e presente interagiscono, le voci e la grida, i silenzi, l'attenzione e la passione degli spettatori – l'arena di Ronda arriva a contenerne 5000 - tutto quanto alimenta il fascino della corrida, il brivido della lotta che deve essere combattuto a armi pari. L'uomo, *hombre*, è il toro. Le due parti si identificano. Ronda non può fare a meno di considerare il toro come dio necessario e insieme complementare al torero che se non riesce a ucciderlo al primo colpo, dritto al cuore, sarà per sempre coperto di disprezzo, rasentante l'infamia. Bisogna essere nello spirito della tauromachia per comprendere quanto rasenta la follia crudele che ogni duello tra vita e morte contiene.

"Per chi suona la campana" (1943) di Sam Wood

Ernest Hemingway e Orson Welles, due geni americani, vite tumultuose, dissipate, dissolute, tra alcolismo e depressione, sono dentro questo sentimento del tragico che si fa spettacolo, della folla che si mangia l'individuo, della necessità di vittime sacrificali, il sangue del toro che si mischia a quello dell'uomo.

Nei racconti e romanzi di Hemingway questo senso della *hispanidad* che riflette la tauromachia, una continuata festa di sangue, è avvertibile ovunque: da *Per chi suona la campana* (*For Whom tre Bell Tolls*, 1940, l'omonimo film di Sam Wood è del 1943) ambientato nella guerra civile spagnola 1936-1939, sino al saggio *Un'estate pericolosa* (*The Dangerous Summer*, scritto tra il 1959-1960, pubblicato postumo nel 1985) che racconta della rivalità tra due toreri entrambi nel mito, il madrileno Luis Miguel Dominguin (1926-1986) e Antonio Ordoñez (Ronda 1932-Siviglia 1998). Nella *hacienda* che fu residenza di quest'ultimo ci sono le ceneri di Orson Welles. I vagabondaggi giovanili dell'autore di molti capolavori del cinema oltre che l'affezione per la tauromachia hanno generato in lui il progetto per un film iniziato nel 1955 e mai finito: *Don Quixote*. Lo porterà a termine, nel 1985, Jesús Franco, Jesse Franco.

La follia di Don Chisciotte è all'opposto della pazzia individuale e collettiva dell'arena. L'anacronistico cavaliere errante inventato dal genio di Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) chi sa se mai comprenderebbe il senso della tauromachia.

Per riflesso, a parti rovesciate, la *hispanidad* della corrida sostiene molta arte e letteratura in cui a pieno titolo rientra anche il cinema.

Nelle miriade di film la memoria conserva un titolo famoso, *Sangue e arena* (*Blood and Sand*, 1941) di Ruben Mamoulian dal romanzo *Sangre y arena* (1909) di Vicente Blasco Ibañez, remake del muto (1922) con Rodolfo Valentino. Racconta di Juan Gallardo, figlio di un torero incornato nell'arena, anche lui segnato dallo stesso, inevitabile, destino. La parodia del tragico è *Fifa e arena* (1948) di Mario Mattoli, una girandola di equivoci, con Totò, autentico mattatore, che fa Nicolete, torero con molta paura del toro. Nicolete viene da Manolete (Cordova 1917- Linares 1947), uno dei più grandi matador *de toros* di tutti i tempi. Anche la vita di Manolete è destinata a essere troncata nell'arena, a trent'anni.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il fato sostiene la tauromachia

Toreador, toreador è l'aria popolare nella *Carmen* (1875) di Georges Bizet (1838-1875) dalla novella omonima di Prospe Mérimée. Zingari e toreri, amori e gelosie. E sangue.

Tutto questo non avrebbe potuto essere senza Federico Garcia Lorca (Fuente Vaqueros 1898-Viznar 1936), andaluso, poeta universale, e il suo altrettanto globale *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* (1935).

Sostiene il regista Alessandro Arrabito, nel mettere in scena *A las cinco de la tarde*, incipit del *Llanto* che «Federico Garcia Lorca, genio del Novecento, anima profonda e perpetuamente dibattuta fra la gioia dell'esistenza e il suo intrinseco tormento, muore il 18 o 19 agosto 1936 presso la Fuente Grande, ai confini della provincia di Alfacar, al culmine di una folgorante inarrestabile carriera: i falangisti, che come un vento di terrore stanno spazzando l'intera Spagna, l'hanno arrestato appena tre giorni prima, il 16 agosto, e freddamente certi di esercitare una sentenza memorabile, non avranno pietà».

Un recensione sul "Foglio" 22 gennaio 2009 del romanzo di Pablo Rossi *L'ombra del poeta* (2009): "Ma allora sapete qualcosa su questo terribile delitto che ha sconvolto il mondo. Ditemi subito tutto che preparo un articolo per i miei giornali americani". A esprimersi così, almeno a pag. 132 de *L'ombra del poeta*, è Ernest Hemingway. Il delitto che ha sconvolto il mondo, almeno il mondo delle lettere, è l'assassinio del poeta Federico Garcia Lorca. La conversazione (casuale) avviene al bar dell'hotel Florida di Madrid, dove i corrispondenti stranieri giocano a carte e si ubriacano, in attesa degli eventi.

Gli eventi che i corrispondenti stranieri aspettano sono gli episodi quotidiani della spietata Guerra civile spagnola, la guerra che i libri di storia rubricheranno come prova generale del Secondo conflitto mondiale. Il personaggio che sa "qualcosa" dell'assassinio del poeta è il commissario repubblicano della seguridad Luis Aguirre. Il lettore ne sa più di lui perché il narratore lo ha portato a Granata la notte del 16 agosto 1936, quando il maggiore Jorge Gutierrez, controvoglia e per volontà del generale Ponzalo Queipo de Llano, conosciuto poi come il "viceré dell'Andalusia", soffia con un imbroglio Federico Lorca ai fratelli Rosales. I fratelli, nazionalisti convinti, proteggono il poeta, nonostante le sue simpatie di sinistra. Gutierrez lo mette in un mazzetto, con due banderilleros anarchici e un maestro socialista, e lo giustizia con un colpo di pistola alla fronte in un luogo deserto presso Alfacar, "nella notte profumata dell'Andalusia"».

Federico García Lorca (1898 – 1936)

Spagna 1927. Federico Garcìa Lorca ha 29 anni e prepara il libro delle *Canciones* che verranno pubblicate a Malaga dalle edizioni Litoral. Pensa alla rivista "El Gallo", alla poesia, al teatro, al *Romancero gitano* che ha iniziato cinque anni prima. Nel dicembre di quell'anno, a Siviglia, Federico incontra e diventa amico del torero Ignacio Sánchez Mejías, pure autore di varie opere di teatro e che a quarantatreanni tornerà nell'arena, un torero-poeta. C'è da avere presagi per questo. Presagi che da quell'arena vanno a tutto il mondo, le parti conosciute e quelle sperse, colonie e domini. Anche la Sardegna. La Sardegna, imboccature d'orti al posto dell'arena, buoi al posto di tori, taurantropi e fantasmi, un altro *tumbare* di corna come quella di cui parla un altro poeta, Antoninu Mura Ena (Bono 1908- Roma 1994). Antoninu Mura Ena ebbe sempre la lingua sarda come segno di memoria da attualizzare nel presente. Scrisse nel logudorese classico ma le cose più belle e memorabili sono nella variante lulese. Come il canto *Jeo no 'ippo torero* dove Mura Ena dice di un ragazzo, Juanne 'Arina, *de voes punghitore*, pungitore di buoi, incornato all'entrata dell'orto. Nell'ora della *mala cama*, forte calura, il ragazzo morente chiama in aiuto la mamma e poi nel delirio compare davanti a lui un vero torero, *un rio de leones*, anche lui ferito all'inguine come Ignacio Sanchez Mejias. Insieme saliranno a *los toros celestes*. Così vuole Antoninu Mura Ena, nell'afflato di Federico Garcia Lorca.

Nel 1927, 8 anni prima della morte di Ignacio, la grandezza del poeta andaluso si carica di presagi. A 29 anni, l'*espiritu* di Federico, la sua inquietudine è alla punta solare di una meravigliosa tristezza, la forza creatrice di *valiente alegrìa*, lui, Federico Garcia Lorca che conosce ed è amico della meglio gioventù spagnola e del mondo: Antonio Machado, Manuel de Falla, Fernando de los Rios, Salvador Dalì, Luis Buñuel, i poeti José Moreno Villa, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Gerardo Diego, insomma tutta la generazione del 1920-27 coeva della *lost generation* americana, generazione perduta, quella di Hemingway e Dos Passos. In Federico e nella sua generazione c'è l'inquietudine della magna e vecchia Europa, alma mater mediterranea, il cozzare corrusco tra tradizione e modernità, il sueño, sogno, del socialismo come giardino dove cresceranno tanti bimbi buoni del prato ma pure il ricomparire come *puppa*, come ombra, come profilo che si sostanzia la terribile matriarca Bernarda Alba, quella di «lutto! figlia, lutto!».

La Spagna di Federico e della sua mai perduta generazione è quella che di lì a qualche anno, il 14 aprile del 1931, vedrà cadere la monarchia di Alfonso XIII e vedrà la proclamazione della Repubblica, che affiderà a Federico l'incarico di organizzare un gruppo teatrale, "La Barraca", che come un carro di Tespi giri per i paesi, dall'Andalusia all'Estremadura, a portare i classici. Questo dei classici e del girare per le strade assolate ma pure ghiacciate dei paesi, a portare teatro, è una cosa che c'era anche in Sardegna, una terra dove anche qui, tradizione e morte, durezza e sogno si sono intrecciate. Solo che da noi, la guerra civile generata dai contrasti, dalle nostre faide e *disamistades* si sono consumate all'interno. Non hanno avuto eco e importanza internazionale come la guerra civile spagnola, dal 1936 al 1939, dove si incontreranno poeti di diverse generazioni perdute, Hemingway, per nominarlo ancora, con Miguel Hernandez, altra voce forte e profetica della poesia, morto trentenne nelle carceri franchiste.

Anche Federico morirà trentenne, nell'aura delle leggende destinate a restare giovani per sempre. C'è anche questo nella contemporaneità della tauromachia.

Natalino Piras

Temerari e malinconici rodei

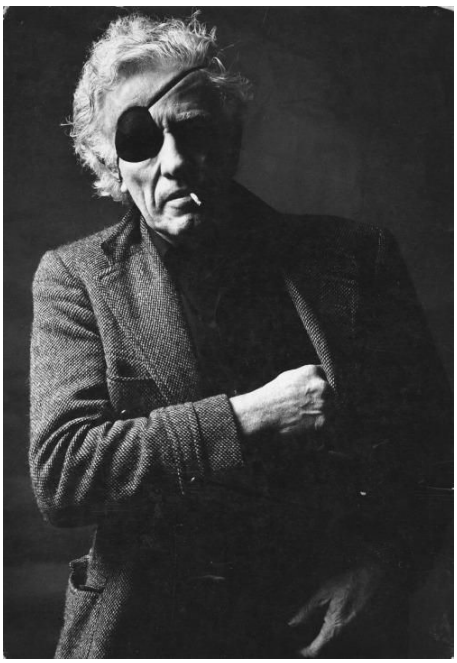
Stefano Beccastrini

Premessa

In un caldo pomeriggio dello scorso luglio – il calore era fuori: l'interno della casa colonica in cui vivo, dagli spessi muri in acciottolato d'Arno, è freschissimo anche in estate - ho rivisto, nel solito canale televisivo locale zeppo di pessima pubblicità ma anche ricco d'una miniera di vecchi film soprattutto americani, un film assai bello. Triste, toccante, splendidamente interpretato (niente di meno che da due eccelsi "volti tristi" di Hollywood quali Robert Mitchum – *the loser*, il sempre perdente - e Susan Hayward – bella, brava, sfortunata attrice dai molti dolori esistenziali compreso un fallito suicidio – accompagnati, nel triangolo amoroso di turno, da quella spalla di lusso che fu Arthur Kennedy). Il film è del 1952, ne fu autore un vero poeta della macchina da presa ossia Nicholas Ray e si intitola *Il temerario* (*The Lusty Men*). Secondo Jacques Lourcelles fu "il primo film importante che descrive il mondo nomade e crudele, mitico e fittizio del rodeo" ma su questo aspetto dell'opera torneremo a dire qualcosa nelle conclusioni di questo articolo.

Chi era Nicholas Ray?

Raymond Nicholas Kienzle (questo fu il vero nome di Nicholas Ray il cui padre era di origini norvegesi) fu uno studente alquanto indisciplinato e anticonformista. Studiò Architettura, frequentando il laboratorio diretto da Frank Lloyd Wright a Taliesin West, ove prese confidenza con tutti i settori coinvolti nella realizzazione di performance spettacolari: dalla recitazione, alla regia, alla scenotecnica. Trasferitosi poi a New York, entrò in contatto con il teatro di sinistra (oscillante fra simpatia per il bolscevismo e impegno nel New Deal roosveltiano), collaborando con Elia Kazan, al Theater of Action, e con Joseph Losey, al Federal Theater Project. Durante la Seconda Guerra Mondiale lavorò alla realizzazione di programmi radio per l'Office of War Information. Nel 1945 fece le sue prime esperienze cinematografiche come assistente alla regia – la prima - di Kazan per *Un albero cresce a Brooklyn* (film progressista, del genere che non sarebbe piaciuto, di lì a poco, al maccartismo). L'esordio di Ray dietro la macchina da presa avvenne nel 1948 con il film noir *La donna del bandito (They Live by Night)*. Ne scrive René Predal nel suo *Cinema: cent'anni di storia*: "Fin dal suo primo lungometraggio... Nicholas Ray si serve del Noir per rappresentare la febbre di personaggi romantici e ribelli". Negli anni successivi i suoi "personaggi romantici e ribelli" furono protagonisti non soltanto dei suoi film Noir ma anche dei Western eppoi dei dolenti affreschi sulla società contemporanea. *Il temerario (The Lusty Men)* venne nel 1952 quale suo ottavo film, subito seguito da capolavori quali *Johnny Guitar* del 1954, *Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*) del 1955, *La vera storia di Jess il bandito* (*The True Story of Jesse James*) del 1957 e così via. Gli ultimi film di Ray furono due kolossal che non piacquero nemmeno ai suoi più affezionati estimatori (per la loro, un po' pomposa, spettacolarità) ma che ebbero – a mio parere - pregi ancora tutti da scoprire: *Il re dei re* (*King of Kings*) del 1961 (un ritratto di Cristo quale giovane ribelle) e *55 giorni a Pechino* (*55 Days at Peking*) del 1963 (ove risulta assai commovente il personaggio della contessa russa interpretato da una tristissima, ormai quarantenne ma ancora bellissima, Ava Gardner). Ray, già gravemente ammalato e anzi morente, collaborò infine con *Movie (Lightning Over Water)*. Così attuando quello che credo sia il sogno d'ogni vero artista: cantare (musicando, dipingendo, scrivendo oppure filmando) la propria morte, farla diventare un'opera, trasformarla in poesia.



Nicholas Ray (1911 - 1979)

Ray si era ormai definitivamente affermato anche a livello internazionale (era ammiratissimo, per esempio, dai francesi dei *Cahiers du Cinema*), quale filmico cantore dei *ribelli senza causa* i cui eroi sono cow boy tristi e stanchi (come Jeff McLeod/Robert Mitchum), pistoleri schiacciati dal loro passato (come Johnny Guitar/Sterling Hayden), studenti malinconici (come Jim Stark/James Dean), sbandati diventati banditi (come Jesse James/Robert Wagner), profeti perseguitati d'un dio ignoto (come Gesù Cristo/Jeffrey Hunter). Scrive infine Predal: "Poeta maledetto di Hollywood, idolatrato da Jean Luc Godard, Ray sviluppa un fiammeggiante lirismo notturno, mettendo in scena personaggi lucidi e sfortunati, ossessionati dal culto della bellezza e da un'etica intransigente del tutto personale".

Il film

Jeff McCloud (Robert Mitchum), è un'anziana gloria del rodeo che ha dovuto cessare la propria attività a causa di un grave incidente. Accetta di aiutare - diventandone l'allenatore e così insegnandogli tutti i trucchi del mestiere – il più giovane e inesperto Wes Merritt (Arthur Kennedy). Jeff giustifica la propria decisione di allenare Wes motivandola con la necessità di guadagnare qualche soldo ma in realtà lo ha fatto per star sempre vicino all'uomo e a sua moglie, di cui si è innamorato. Riesce a trasformare davvero Wes in un campione dell'arena ma Louise, preoccupata per i rischi che il marito deve affrontare, chiede a Jeff di indurlo a smettere. Jeff, continuando ad amarla, cerca di convincere l'altro ma ne nasce uno scontro e una rissa. Alla fine il più anziano dei due, nonostante la mancanza d'allenamento, torna a sua volta a gareggiare in un rodeo, trovando

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

vi la morte. Wes, finalmente consapevole dei pericoli del rodeare, cessa di farlo, compra una fattoria e vi si ritira con la moglie. L'essenziale del film, come afferma Lourcelles, "è la tensione psicologica e morale, lirica ed intimista del personaggio interpretato da Robert Mitchum, un uomo che è giunto al temine del primo ciclo della sua vita ma non riuscirà a completare pienamente il secondo ciclo. Disincanto, insoddisfazione indefinibile, erranza inquieta, sentimento d'estraneità in un mondo in cui non trova più collocazione alcuna caratterizzano lo

sradicato personaggio di Jeff McCloud che il regista osserva con occhio fraterno ma privo di compiacimento. Jeff è illuminato da una luce crepuscolare desolata ma non disperata che è tipica di Ray, fonte di poesia e di meditazione profonde".

Conclusioni

Molti film – soprattutto americani – hanno mostrato scene di rodei (in fondo, l'arena in cui le spettacolari e rischiose gare tra cow boy e cavalli o tori hanno luogo diventano facilmente il simbolo stesso della pericolosità, dell'avventura, della destrezza degli eroi del genere Western). Pochi di tali film, tuttavia, raggiungono la triste poesia e il melanconico lirismo de *Il temerario* di Nicholas Ray: personalmente, penso che soltanto *L'ultimo buscadero* (*Junior Bonner*), un film realizzato nel 1972 da Sam Peckimpah, possa essergli vagamente paragonato.

Stefano Beccastrini

Teatro

Magnifica presenza, dal grande schermo al palcoscenico

Ozpetek ci riprova e convince

Giuseppe Barbanti

Dopo *Mine vaganti* anche il film *Magnifica presenza* è diventato uno spettacolo teatrale. Ferzan Ozpetek ha curato adattamento e regia della messa in scena che si è rivelata una delle più interessanti novità della seconda parte della stagione teatrale '23- '24. Lo spettacolo punta sin dalle prime battute sulla creazione di un'atmosfera tutta particolare. Ozpetek rompe la quarta parte e fa entrare in scena all'inizio dalla platea gli enigmatici personaggi della sua storia: protagonista della vicenda è Pietro, un giovane pasticciere che trova il coraggio di trasferirsi a Roma sia per entrare in arte, aspira, infatti, con tutto sé stesso a fare l'attore, che per riallacciare una relazione gay con un regista. Il suo punto d'appoggio nella capitale è un'empatica cugina, la ciarliera Maria, su cui non può gravare più di tanto, per cui deve cercare casa. E proprio con la visita dell'appartamento che deciderà di prendere in affitto si apre la pièce: a Pietro l'abitazione piace, affascinato in particolare da un ambiente ricavato nel vasto salotto, uno spazio rialzato con specchi che gli pare evocare quel palcoscenico che tanto intende calcare. Così, nonostante le perplessità della cugina, si accorda con la proprietaria e si trasferisce nell'appartamento. E qui non gli ci vuole molto a scoprire di avere degli strani coinquilini, che, peraltro, riesce a vedere solo lui e ovviamente il pubblico. Sono loro a narragli una storia dal forte impianto pirandelliano: si presentano, infatti, come gli interpreti di una commedia, *Sogno proibito*, che sarebbe dovuta andare in scena una sera dell'inverno 1944 in un teatro romano, ma ne venne sospeso il debutto a seguito di una retata. D'accordo con la capocomica Livia Morosini se ne erano scappati dal teatro nell'appartamento e qui ne avevano invano atteso l' arrivo: lei non si era mai vista. E nell'appartamento hanno continuato a vivere, prigionieri, come ne *I sei personaggi in cerca d'autore*, del passato tanto da invocare, come nella pièce pirandelliana, un cambiamento gridando in coro "Finzione, finzione". Nonostante l'inverosimiglianza del tutto, i trascorsi d'attore di coinqulini/e, ben evocati dai vistosi costumi di scena che continuano a indossare e dal loro modo di porsi e di proporsi, e le aspirazioni di Pietro a fare il loro stesso mestiere cementano il legame fra i sempiterni attori e il nuovo arrivato. E i componenti della benemerita Compagnia Apollonio trovano nuovi motivi di vita nel preparare a modo loro, vale a dire con gli stilemi del teatro all'antica italiana, il giovane Piero invitato ai provini per pubblicità e scritture. Esercitazioni, audizioni e relativi esiti sono, a modo loro, divertenti. Ma nell'ora e mezzo di durata della pièce Ozpetek riesce a condensare una incredibile serie di eventi che cambierà radicalmente la situazione inverosimile così come si era presentata al pubblico: Piero ritroverà la capocomica che attrici e attori sostenevano essersi eclissata. La vegliarda non si farà problemi a venire nell'appartamento per rivelare brutalmente ai suoi scritturati di un tempo di essere loro tutti morti la sera stessa della prima mancata per le esalazioni di una stufa. Piero non viene più corrisposto dal suo partner, la cugina Maria, rimasta incinta, si sposa con un nuovo fidanzato che non è il padre del figlio che attende. E attori e attrici della compagnia Apollonio? Nelle scene conclusive sarà la fine che ha fatto il gioiello denominato appunto "*Magnifica presenza*", scomparso la sera stessa della sospensione della prima di "Sogno proibito" a tener banco. Finale aperto per uno spettacolo di fantasmi e immaginazione nella cui drammaturgia Ozpetek non solo incorpo-

ra la lezione di Pirandello ma rivisita in maniera molto personale un altro capolavoro di Eduardo De Filippo, *Questi fantasmi*. Spesso quando un testo affronta la vita di attori o aspiranti tali, gli spettatori sono giustamente diffidenti perché il rischio di essere autoreferenziali è forte. Ma questa eventualità si dissolve presto, forse proprio perché come lasciò scritto Eduardo "*I fantasmi non esistono. I fantasmi siamo noi, ridotti così dalla società che ci vuole ambigui, ci vuole lacerati, insieme bugiardi e sinceri, generosi e vili.*". E la compagnia -fantasma Apollonio si rivela veramente di una sconcertante "umanità". Una messa in scena veramente corale, a cominciare dal giovane Federico Cesari, al suo debutto da protagonista in teatro, nelle vesti di Piero ben supportato da una vulcanica Tosca D'Aquino nei panni della cugina Maria. Completano il cast la serafica Serra Yilmaz, attorniata da interpreti di indubbio spessore Toni Fornari, Luciano Scarpa, Tina Agrippino, Sara Bosi Fabio Zarrella.

Giuseppe Barbanti

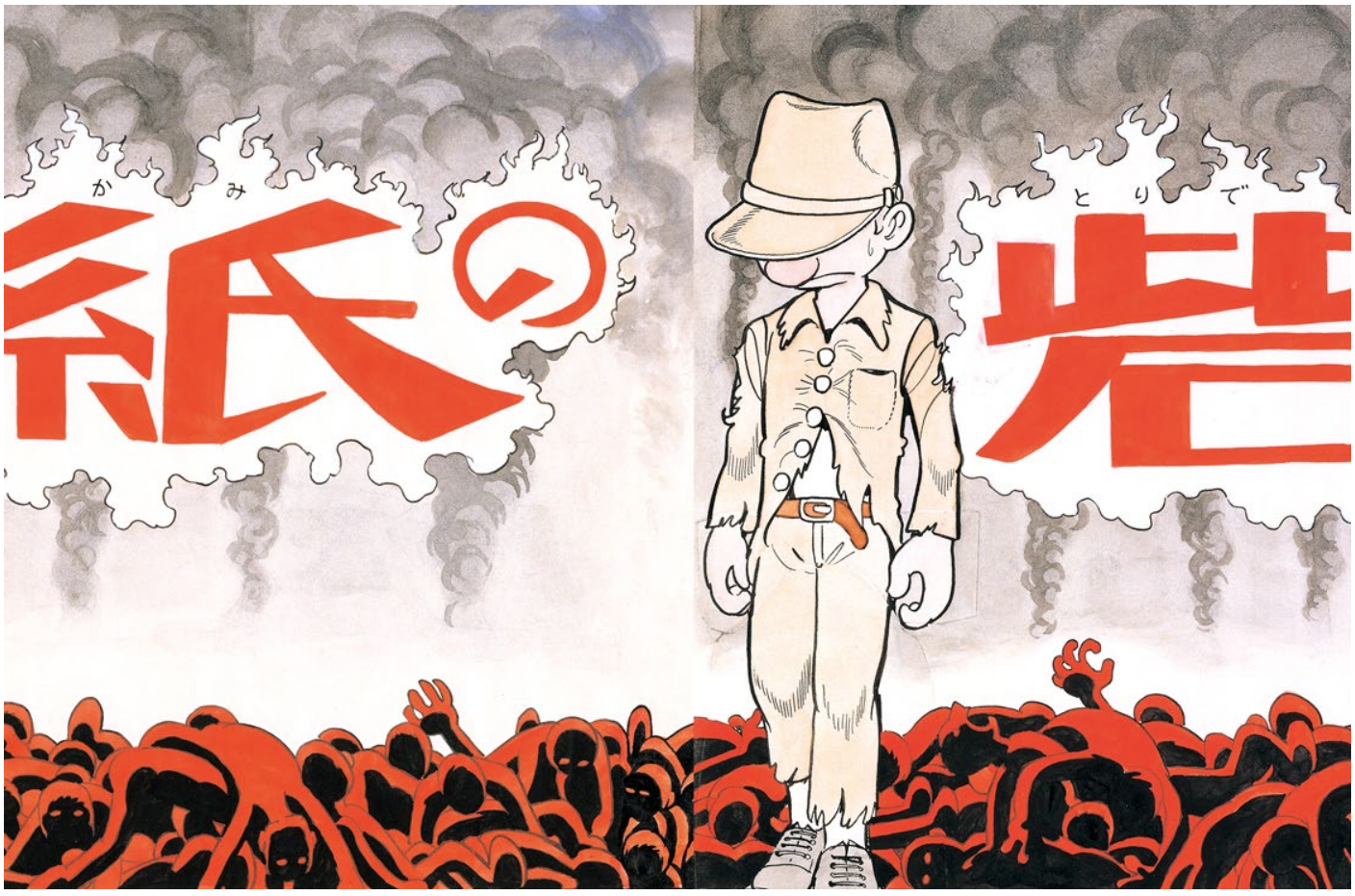
Quei fumettisti che diedero un volto alla guerra

Ali Raffaele Matar

Si dice che sul fronte sia facile perdere la propria umanità. Se questo vale per i soldati, consapevoli o costretti, gli effetti sui civili e sui sopravvissuti alle stragi restano indelebili. È impossibile rimuovere dalla mente certe scene vissute. Così com'è improbabile che si possa dimenticare l'umiliazione, la fame, le torture e lo sfollamento subito in massa. Dalla fine del secondo dopoguerra, il salto in direzione del boom del manga in Giappone è stato immediato. Merito senza dubbio di Tezuka Osamu, senza il quale il manga non conoscerebbe il successo che ha oggi nel mondo e la cui avversione nei riguardi della guerra è una delle chiavi di lettura delle sue storie. Come una fenice, il Giappone è risorto dalle ceneri e, da Paese sconfitto, è avanzato in modo miracoloso nelle fila delle maggiori potenze economiche del Pianeta. Da allora, l'industria del fumetto ha giocato un ruolo essenziale, fruttando al Giappone diverse centinaia di miliardi di yen l'anno, diventando, nel tempo, un vero e proprio strumento di soft-power con quegli Stati, come Cina e Corea, con cui il Paese del Sol Levante registrava in passato rapporti piuttosto tesi. La prof.ssa Maria Teresa Orsi, nel suo eccellente saggio sulla Storia del fumetto giapponese, scrive che il manga è un prodotto che nei decenni ha assunto dimensioni vastissime. Talmente ampio e diversificato nei suoi valori da rendere impossibile un discorso generalizzato. In mezzo a un quantitativo certamente non trascurabile di opere scadenti e stereotipate, è inimmaginabile comprendere la grandezza di questo mezzo per chiunque abbia uno sguardo superficiale o perentorio nei riguardi di quella che è, a tutti gli effetti, la "Nona arte". Succede così che il fumetto, che riesce a raggiungere con facilità chiunque trattando ogni sorta di argomento più o meno spinoso, finisce per svolgere un ruolo educativo, spiegando la guerra anche ai bambini. Anche in un evergreen come *Doraemon*, creato nel 1969 dal duo Fujiko Fujio, la guerra emerge, di tanto in tanto, come fosse una cosa qualunque, tra i racconti degli adulti che rammentano la propria infanzia, di cui emblematici sono capitoli come *Shira yuri no yona onnanoko (La ragazza che somigliava a un giglio bianco)* e *Zo to ojisan (Lo zio e l'elefante)*. Specchio di un'intera generazione di fumettisti, nati tra gli anni Venti e Quaranta, che hanno vissuto la guerra da bambini e sono riusciti ad assimilarla grazie al loro operato. È la guerra vista dagli occhi di un bambino che, ormai adulto, memore degli orrori del passato, sente l'obbligo morale di raccontare ai bambini di oggi e domani ciò che è stato e che va assolutamente evitato. Soprattutto perché, come dimostra l'attualità, nessuno al Mondo può dirsi immune. Chiunque può diventare "vittima

segue a pag. successiva

Copertina di "Manga Artists" War (ed. Kinnohoshi)



Tezuka, Kami no toride

segue da pag.precedente

collaterale". Nessuno è salvo, neanche i bambini. Dal bombardamento di Hiroshima e Nagasaki ad oggi, il ricordo delle sofferenze subite è stato tramandato di generazione in generazione affinché non si affievolisca la memoria. Indubbiamente, il manga, in veste di racconto per immagini, è stato uno degli strumenti più immediati e potenti per raccontarla, in modo talvolta esplicito, talvolta delicato e impercettibile. L'importanza del manga come mezzo di espressione è sancita direttamente dall'ente che gestisce il memoriale di Hiroshima che, sul proprio sito ufficiale, ospita una sezione apposita che suggerisce un elenco di opere a fumetti rivolte a giovani e adulti, affinché possano tutti comprendere la tragica portata dei conflitti e dell'atomica e tentare di preservare la pace. Tra i titoli consigliati dall'ente, spicca una preziosa antologia (inedita al di fuori dell'arcipelago nipponico) intitolata *Manga Artists' War* (edita da Kinnohoshi) che, in sei volumi, raccoglie storie tra loro diverse, legate dal fil rouge della guerra. Tra i temi che fanno da sfondo a questa selezione di storie c'è il trauma dell'atomica, la realtà sul campo di battaglia, la cicatrice indelebile del lutto, lo sfollamento, il difficile periodo del dopoguerra e il timore dell'avvento di una guerra futura. Firmati da illustri maestri del calibro di Mizuki Shigeru (1922-2015), Tezuka (1928-1989), Takita Yu (1932-1990), Fujiko F. Fujio (1933-1996), Akatsuka Fujio (1935-2008), Matsumoto Leiji (1938-2023) e Chiba Tetsuya (1939) che hanno vissuto la guerra sulla propria pelle, e da altrettanti artisti nati dopo, come Saigan Ryohei (1947), Higa Susumu (1953), Hojo Tsukasa (1959) e Kono Fumiyo (1968) che hanno scelto di raccogliere il testimone e tramandare le Storie dei propri avi. Con il passare degli anni, tra conurbazione e tecnologia, il legame con le vecchie generazioni si è via via affievolito e il rischio di dimenticare o, peggio ancora, di non conoscere quel che è stato affinché non si ripeta, si è fatto sempre più concreto. Non resta, dunque, che leggere per salvarsi. Sarà sufficiente?

Ali Raffaele Matar

Doraemon, Lo zio e l'elefante

Doraemon, Lo zio e l'elefante

Doraemon, la ragazza che somigliava a un giglio bianco

Il sole sorge ancora. Il cinema italiano e la Resistenza

Pierfranco Bianchetti

Roma, primavera 1944. La capitale aspetta con ansia l'arrivo degli alleati. Sergio Amidei e Alberto Consiglio, autori di un soggetto incentrato sulla realtà di quel tragico periodo, non potevano immaginare che da quelle pagine sarebbe nato il progetto di uno dei capolavori assoluti del cinema italiano, *Roma, città aperta,* per la regia di Roberto Rossellini.

"*In effetti il film-* scrive Gianni Rondolino in Roberto Rossellini - Castoro Cinema - *fu finanziato, all'inizio, come un documentario su don Morosini, il prete ucciso dai nazisti nel 1944, ma si sviluppò ben presto, anche per gli apporti di Federico Fellini che si era aggiunto in fase di sceneggiatura, in un film a soggetto di dimensioni normali. Cosicchè l'episodio della fucilazione del prete, che costituiva il tema del documentario, divenne la chiusa drammatica d'un racconto corale su tutta una città in un determinato periodo storico, colta attraverso l'osservazione e la rappresentazione della vita quotidiana*".

Il giovane Rossellini, autore di un corto di dieci minuti intitolato *Fantasia sottomarina*, dedicato alla natura e incentrato sulle vasche di un acquario, si era già distinto nel suo esordio come regista in *La nave bianca*, un lungometraggio commissionatogli da Francesco De Robertis, ufficiale della Marina Militare addetto al Centro Cinematografico. La sua passione "cinematografica", il suo desiderio di esplorare nuove strade con la cinepresa, lo spingono a superare ogni genere di difficoltà organizzativa ed economica per poter raggiungere il suo obiettivo, la realizzazione di un'opera moderna e innovativa nel linguaggio e che rimarrà un documento prezioso della lotta di liberazione e della volontà di riscatto.

"*Per fare Roma, città aperta*-racconta Marcella De Marchis, la prima moglie di Rossellini-*Roberto dovette vendersi tutto, tutto! La pelliccetta mia, la catenina d'oro, tutto quello che avevamo, per pezzetti di mozzicone di pellicola! Andavamo avanti a pane e caciotta! E poi non ci ha guadagnato mica con quel film, perché lo vendette a un americano. Lo girò subito appena passati gli alleati, subito dopo. Era molto contento di farlo, era tanto sconvolto da tutti gli orrori che aveva visto, e allora ci teneva molto, e ci teneva a questa verità che veniva fuori dal film. Però a cose fatte, a film finito, non ci stava sopra a ragionare troppo. Era convinto di aver fatto una buona documentazione di un periodo storico, dei documenti che non si sarebbero mai più potuti fare, in perfetta buona fede e con un grande entusiasmo, ma finito un film quasi se lo scordava, correva subito appresso a un altro progetto".* (L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi Feltrinelli).

Anche lo stesso Rossellini ricorda su Cinema Nuovo quel periodo di grandi sofferenze e di grandi speranze per il futuro: "*Nel 1944, subito dopo la guerra tutto era distrutto in Italia. Il cinema come ogni altra cosa. Quasi tutti i produttori erano spariti. Qua e là fiorivano alcuni tentativi ma le ambizioni erano essenzialmente limitate. Si poteva godere di un'immensa libertà, l'assenza di un'industria organizzata favoriva le iniziative le più eccezionali. Qualsiasi progetto andava bene. Fu questo stato di cose a permetterci di intraprendere lavori a carattere sperimentale; ci si accorse ben presto, d'altronde, che i film, malgrado tale carattere, divenivano opere importanti, tanto sul piano culturale che su quello commerciale.*

É in condizioni simili che cominciai a girare Roma, città aperta, di cui avevo scritto la sceneggiatura con alcuni amici, al tempo dell'occupazione tedesca. Girai il film con pochissimi soldi raccolti a stento, a piccole dosi; c'era a malapena di che pagare la pellicola, che non potevo nemmeno mandare a sviluppare perché non avrei saputo come pagare il laboratorio. Non vi fu dunque alcuna proiezione di prova prima della fine della lavorazione. Più tardi, avendo trovato ancora un po' di denaro, montai il film e lo presentai a un ristretto pubblico di intenditori, critici e amici. Per quasi tutti fu una delusione. Roma, città aperta fu proiettato in Italia nel settembre del 1945, in occasione di un piccolo festival, e i fischi non mancarono. L'accoglienza della stampa fu, si può dire, francamente e unanimemente sfavorevole. Fu a quell'epoca che proposi a molti i miei colleghi di fondare un'associazione del tipo degli Artisti Associati per evitare gli inconvenienti che non avrebbero mancato di verificarsi quando i produttori e gli uomini d'affari avessero riorganizzato il cinema italiano. Ma nessuno volle unirsi al regista di Roma, città aperta; evidentemente non era un artista.

Fu in un clima simile che realizzai Paisà, accolto a Venezia in modo disastroso. Al Festival di Cannes del 1946, in mancanza di meglio, Roma, città aperta fu presentato da una delegazione italiana che disprezzava profondamente il film: fu dato di pomeriggio e pochi ne scrissero, in quell'occasione. Fu a Parigi, due mesi dopo, che i miei due film svegliarono un entusiasmo che io ormai non speravo più. Il successo fu tale che in Italia la gente di cinema dovette rivedere il suo giudizio su di me, salvo tornare a insultarmi ancora in seguito...Ma non anticipiamo. Poco dopo, Burstyn-produttore di Il piccolo fuggitivo-presentava Roma, città aperta a New York col trionfo che tutti sanno".

Il 26 settembre 1946 su L'Unità è Umberto Barbaro a commentare l'opera di uno dei padri del neorealismo. "*Roma, città aperta di Roberto Rossellini, è un film che rievoca il tragico periodo dell'occupazione tedesca di Roma, e attraverso il racconto di una tragica storia di resistenza, di lotta e di martirio, ne dá un quadro e un giudizio così veritiero e così giusto da suscitare immediatamente in tutto il pubblico il più vivo consenso e, per il ricordo della recente tragedia, anche commozione profonda. La vita di un casamento popolare e l'unanime sentimento di odio di tutti gli inquilini per i nazi-fascisti, la scellerata casa di via Tasso e tutti i suoi sporchi e miserabili retroscena di corruzione e di perfidia, lo squallore delle vie cittadine nelle notti del coprifuoco e gli arresti, le torture, i delitti, le bieche*

figure di Caruso e di Dollmann, tutto qui è ricordato, con oggettività priva di retorica e con implicita una valutazione politica così assennata ed equa che il film merita indubbiamente il plauso di tutti gli onesti. Valendosi intelligentemente dell'abilità di due attori popolari come la Magnani e Fabrizi, il regista ha sorretto la semplicità della trama drammatica su sequenze alternanti abilmente note comiche o addirittura grottesche alle scene più forti e strazianti, secondo quella che tutti conoscono per buona regola psicologica e ragionevole previsione delle reazioni emotive del pubblico. Così cura descrittiva e intenzione politica sono abilmente fuse alla storia e incastonate in essa a suscitare nel pubblico tensione pathos".

Alla fine del secondo conflitto mondiale dopo il bellissimo documentario *Giorni di gloria* (1945) contenente immagini fotografiche e cinematografiche sulle distruzioni causate dalla guerra in Italia (le riprese sono di Luchino Visconti, Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis e Mario Senadrei), il cinema italiano vuole ricordare quei due anni di lotta antifascista che ci hanno regalato la democrazia.

Il sole sorge ancora, un "esperimento cinematografico milanese" sulla Resistenza

Nel giugno 1945 nasce a Milano l'Anpi, l'Associazione Nazionale Partigiani Italiani, fondata dal Comando Generale del Corpo Volontari della Libertà. L' ANPI, nella figura di Arrigo Boldrini e con l'organizzazione di Cino Moscatelli, decide di lanciare una raccolta di fondi per produrre la versione cinematografica del romanzo di Elio Vittorini, *Uomini e no*. La sottoscrizione non va in porto, ma nel frattempo la città è vista in quel periodo come un luogo favorevole dove poter sviluppare il "nuovo cinema" nato dalla Resistenza.

Il gruppo romano della rivista Cinema, che aveva cessato le pubblicazioni nel dicembre 1943, sale nella capitale lombarda per rivitalizzare un periodico importante come *Film* di Mino Doletti (episodio rievocato da Ugo Casiraghi in un articolo sull'Unità del 23 aprile 1985), trasformandolo in un settimanale vivace e battagliero. In redazione sono al lavoro Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Massimo Mida Puccini, mentre il fratello Gianni Puccini con Michelangelo Antonioni, in Via Solferino dove ha sede il Corriere della Sera, vi è anche

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la redazione di Cinetempo con Guido Guerrasio, Glauco Viazzi, Franco Berutti e Remo Muratore. Si forma allora un fronte comune tra i due settimanali, quello romano e l'altro milanese, contro il cinema d'evasione incoraggiato durante gli anni del fascismo e a favore invece di un nuovo modo di affrontare con la cinepresa la realtà di tutti i giorni.

L' importante esperienza di *Ossessione* vissuta due anni prima dal milanese Luchino Visconti, è utile per ripescare Vittorio Duse, un attore dimenticato (è il questurino nel capolavoro di Visconti), ma anche Elli Parvo, già attrice per Rossellini e Lea Padovani, proveniente dalla rivista teatrale, che faranno parte del cast del film *Il sole sorge ancora* da realizzarsi con l'apporto determinante dell'Associazione Nazionale Partigiani Italiani e con la complicità di diversi intellettuali del sud, ex resistenti, che qui operano da tempo, come il poeta Alfonso Gatto, ingaggiato per il ruolo di un macchinista delle ferrovie e il critico teatrale Ruggero Jacobbi nei panni di un capostazione.

"*Nel giugno 1945* – ricordava Tino Casali, per molti anni presidente dell'ANPI milanese – *dopo il fallimento della sottoscrizione per il film Uomini e no e in piena smobilitazione, si decide di mettere in cantiere un progetto cinematografico incentrato sulla Resistenza ed intitolato Il sole sorge ancora (è la parola d'ordine trasmessa da Radio - Londra con la quale si dà inizio all'insurrezione). L' idea proviene da Giorgio G. Agliani, ex partigiano appassionato di cinema, mentre la produzione è affidata alla Scalera Film di Manlio Leoni, una grossa casa cinematografica ambrosiana e con la collaborazione di giovani romani molto attivi politicamente, come Carlo Lizzani, Massimo Mida Puccini, Giuseppe De Santis e Gillo Pontecorvo*".

La regia, nell'ottobre dello stesso anno, è affidata ad Aldo Vergano, un cineasta antifascista emarginato durante il ventennio e segnato nel suo passato di combattente dall'attentato Zaniboni contro Mussolini nel 1925 e da quello di Via Rasella a Roma per il quale era stato arrestato riuscendo fortunatamente a fuggire. La sceneggiatura è scritta in un solo mese da De Santis e da Lizzani, con il contributo di Guido Aristarco e dello stesso Vergano.

Il film è incentrato sulla figura di Cesare, un soldato (Vittorio Duse) che dopo l'8 settembre 1943 ritorna al suo paese in Lombardia occupato dalle truppe tedesche. Dopo un primo momento di smarrimento, il giovane, innamoratosi di Laura, una bell'operaia antifascista (Lea Padovani) e contagiato dal nuovo clima politico frutto della nascente Resistenza, non esita a unirsi ai partigiani.

La pellicola è nota anche per una sequenza di alta drammaticità che ricorda molto in *Roma città aperta* il commovente sodalizio comunista – sacerdote, con il partigiano laico Pietro (Gillo Pontecorvo) e con il prete schierato dalla parte dei poveri e chiamato curiosamente Don Camillo (Carlo Lizzani), condotti alla fucilazione dai nazisti che occupano la fattoria, mentre i contadini scandiscono un "Ora pro nobis" più simile ad un canto di rivolta che ad una preghiera. Colpiti da una scarica di mitra cadono l'uno accanto all'altro formando una croce.

"Roma città aperta" (1945) di Roberto Rossellini

"Roma città libera - La notte porta consiglio" (1946) di Marcello Pagliero

"*Il film* – racconta Carlo Lizzani nel video Il secolo del cinema in Lombardia realizzato qualche anno fa' dalla Cineteca Italiana e dalla stessa Regione Lombardia – *intendeva essere la Roma città aperta del Nord. Io, De Santis e Puccini venimmo a Milano per fare qualcosa di diverso dalla routine romana. Trovammo l'iniziativa già avviata da un certo Giuseppe Gorgerino (ndr. Redattore dell'Italia Libera di Milano e collaboratore di Ferruccio Parri durante la Resistenza), da Guido Aristarco, Vittorio Cottafavi e con la partecipazione dell'ANPI. Noi proponemmo al posto di Goffredo Alessandrini, in un primo tempo indicato, ma compromesso con il passato regime, il nome di Aldo Vergano, un regista che era rimasto nell'ombra durante il fascismo*".

Il 3 dicembre 1945 negli studi dell'ATA alla Triennale viene dato il primo ciak tra mille difficoltà logistiche e finanziarie. "*Ricordo* – proseguiva Casali – *che l'organizzazione della produzione era per noi profani di cinema basata sull'improvvisazione e su di una lotta continua per non sperperare il finanziamento ottenuto dal Corpo Volontari della Libertà. Le sequenze girate a Macugnaga, dove la neve quella vera non era ancora scesa furono complicate.*"

Per l'Anpi tra i responsabili della produzione vi è anche il mitico comandante Bulow, Arrigo Boldrini. In quel clima di euforia creatosi durante i primi mesi di democrazia, la lavorazione si colora di divertenti episodi, come la sequenza girata in una casa di tolleranza a Milano in Via San Pietro all'Orto. Per poterla realizzare viene persino coinvolto il sindaco Antonio Greppi, socialista e cattolico, che convince la maitresse a mettere a disposizione della troupe i locali e le ragazze.

"*Solo l'intervento risolutore di Manlio Leoni della Scalera Film* – continuava Tino Casali – *porterà un po' di disciplina e di mestiere nella produzione per terminare rapidamente il film. Alla fine, oltre a coprire le spese, si riuscirà anche a ricavare un po' di guadagno*". *Il sole sorge ancora*, uscito nelle sale il 6 novembre 1946, ottiene, infatti, un buon successo di pubblico e critiche abbastanza favorevoli.

Il 1946 è l'anno nel quale escono nelle sale italiane due altre pellicole dedicate alla Resistenza italiana, *O Sole mio* di Giacomo Gentilomo e *Avanti a lui tremava tutta Roma* di Carmine Gallone interpretato da Anna Magnani, Tito Gobbi e Gino Sinimberghi.

Il primo è ambientato nella notte tra il 18 e il 19 settembre 1943, protagonista è un cantante italo-americano arruolato nella Special American Service e paracaduto nella campagna napoletana. Il suo incarico è quello di prendere contatti con la resistenza napoletana e di cantare alla radio utilizzando frasi convenzionali per trasmettere informazioni militari. Ma sarà tradito da una donna che lavora alla radio al servizio dei nazisti.

Il secondo film racconta un episodio avvenuto a Roma poco prima dell'arrivo degli alleati. Un tenore che canta nello spettacolo teatrale *Tosca* e che aveva nascosto in casa sua un paracadutista inglese, viene arrestato, ma verrà salvato dall'intervento dei suoi compagni di lavoro e della fidanzata.

Nel 1946 Rossellini gira *Paisà* che si aggiudica

segue a pag. successiva

"Tutti a casa" (1960) di Luigi Comencini

segue da pag. precedente

il Nastro d'Argento, 1947, un lungometraggio realizzato con pochi mezzi, ma di grande bellezza documentaristica, scandito in sei episodi tra i quali, forse il migliore, quello ambientato nella Firenze degli ultimi giorni prima della Liberazione dai nazifascisti, è concepito come un cinegiornale.

Negli anni cinquanta la Resistenza torna di attualità per merito dei registi di sinistra, poiché con la guerra fredda in corso, il governo guidato dalla Democrazia Cristiana tende a oscurare gli anni di lotta contro il nazifascismo (il nuovo nemico da combattere è il comunismo).

Nel '51 Carlo Lizzani per poter produrre il suo film *Achtung!Banditi!* che racconta un episodio della lotta partigiana a Genova, ottiene l'appoggio di una cooperativa di spettatori genovesi. Nove anni più tardi il regista firmerà *Il processo di Verona* incentrato sul crepuscolo del fascismo.

Nel '59 sarà ancora Rossellini a riprendere nel tema della Resistenza con *Il generale Della Rovere* interpretato Vittorio De Sica nei panni di un impostore arrestato dai nazisti e rinchiuso in carcere con il compito di smascherare un capo della Resistenza. L'uomo però scopre di avere una coscienza che gli impedisce di continuare nella finzione. Coraggiosamente affronterà il plotone d'esecuzione insieme agli altri partigiani.

"Achtung! Banditi!" (1951) di Carlo Lizzani

Leone d'Oro ex-aequo con *La grande guerra* di Monicelli, la pellicola festeggia il ritorno in patria del regista dopo anni di lavoro all'estero. Nel 1960 è la volta di *Era notte a Roma*, ancora di Lizzani, la storia di tre prigionieri, un americano, un inglese e uno russo, rifugiatisi nell'appartamento di una donna del popolare quartiere del rione Ponte per sfuggire alla caccia nei nazifascisti. Dello stesso anno è *Tutti a casa* di Luigi Comencini con Alberto Sordi; *Un giorno da leoni*, (1961) di Nanni Loy; *Una vita difficile* (1961) di Dino Risi e *C'eravamo tanto amati* (1974) di Ettore Scola, due film che iniziano la loro storia dalla guerra partigiana e ancora *Il terrorista* (1963) di Gianfranco De Bosio con Gian Maria Volontà, un ingegnere del partito d'Azione che guida a Venezia un gruppo d'insorti impegnati in atti di sabotaggio; *I sette fratelli Cervi* (1968) di Gianni Puccini; *Libera, amore mio!* (1975) di Mauro Bolognini con Claudia Cardinale; *Mussolini ultimo atto* (1974) di Lizzani; *L'Agnese va a morire* (1976) di Giuliano Montaldo; *Uomini e no* (1980) di Valentino Orsini tratto da Elio Vittoriani; *La notte di San Lorenzo* (1982) dei fratelli Taviani.

"Il terrorista" (1963) di Gianfranco De Bosio

Il caso Tiro al piccione, film d'esordio di Giuliano Montaldo

Alla fine degli anni '50 esordiscono nel cinema italiano diversi autori, Pasolini, Olmi, De Seta, Petri, Damiani ed altri che rappresentano il passaggio di testimone di una nuova stagione creativa nella quale il pubblico torna ad affollare le sale dopo un periodo di difficoltà produttive e artistiche.

Il ventinovenne Giuliano Montaldo, già attore e sceneggiatore, ha l'occasione di esordire dietro la macchina da presa con un soggetto piuttosto coraggioso ed anticonformista. La riflessione sulle cause che hanno portato molti giovani italiani dopo l'8 settembre 1943 ad aderire alla Repubblica di Salò.

Il protagonista, Marco Laudato (Jacques Charrier) nel settembre di quell' anno, spinto da confuse idee patriottiche si arruola nelle Brigate nere e nel corso del duro addestramento si lega ad Elia (Francisco Rabal) più anziano di lui che in qualche modo lo protegge. Insieme compiono rastrellamenti, rappresaglie ed imboscate ai partigiani. Marco in una di queste azioni non molto tattiche è ferito e trasportato all' ospedale come un eroe. Qui si invaghisce di Anna (Eleonora Rossi Drago), un'ausiliaria non più giovane che per breve periodo lo corrisponde finchè la donna non fugge in Svizzera con il capitano Mattei (Carlo D'Angelo), un disertore.

"Tiro al piccione" (1961) di Giuliano Montaldo

Tornato al reparto il giovane, spaventato dalla ferocia di un ufficiale e dalla fucilazione dell'amico Elia che aveva tentato di fuggire (tocca a lui dargli il colpo di grazie), entra in una crisi morale profonda. In un ultimo combattimento contro i partigiani ormai vittoriosi sul campo, Marco si ritrova solo e disperato in mezzo ai cadaveri dei suoi commilitoni.

Alla Mostra di Venezia del 1961 il film, però, non viene capito e le critiche anche pesanti arrivano al povero Montaldo e al suo tentativo di mettere in luce le responsabilità dell'educazione fascista sui giovani di quel tragico periodo storico italiano. Inoltre la scelta non felice voluta dai produttori per questioni di mercato, del protagonista, l'attore francese Jacques Charrier, non certamente molto espressivo, ha contribuito al suo insuccesso, nonostante la presenza di uno stuolo di ottimi attori italiani, Sergio Fantoni, Gastone Moschin, Carlo D'Angelo, Enzo Cerusico ed altri.

A più di sessant' anni *Tiro al piccione* è un film che merita di essere visto e rivisto, soprattutto in considerazione del fatto che Montaldo proprio al tema della Resistenza ha dedicato due opere, *Achtung banditi!* di Carlo Lizzani, dove interpretava il commissario partigiano Lorenzo e nel 1977 una delle sue opere più belle, *L'Agnese va a morire* (1977) dal romanzo di Renata Viganò, la storia di un pacifica contadina emiliana che dopo l'arresto del marito da parte dei tedeschi si trasforma in un'attivissima partigiana. Sarà poi uccisa a un posto di blocco. Il regista ci regala un ritratto al femminile tra i più interessanti e convincenti del cinema italiano.

Nel 1997 tocca a Daniele Luchetti realizzare il film *Piccoli maestri*, un'opera sugli ideali giovanili, sull'amicizia, sul futuro dell'Italia che questi giovani partigiani vedono come una meta fondamentale della loro vita. La lotta contro il nazifascismo è per questi studenti un percorso di sofferenza, ma anche di crescita umana e personale.

Tratto dall'omonimo romanzo di Luigi Meneghello del 1964 (uno dei maggiori narratori italiani del Novecento, nato nel 1922 a Malo, Vicenza), è interpretato da Stefano Accorsi.

Dopo anni in cui il cinema italiano ha raccontato in forme forse più retoriche la Resistenza, da qualche tempo, con *Il partigiano Johnny* tratto da Fenoglio per la regia di Guido Chiesa e *Porzus* di Renzo Martinelli, si cerca invece di dare una lettura meno accademica della lotta antifascista e antinazista.

Il film, inizia dopo l'8 settembre 1943. Gigi (Stefano Accorsi), Lelio (Diego Gianesini), Enrico (Giorgio Pasotti) e Benedetto (Filippo Sandon) appartengono ad un gruppo di studenti dell'Altopiano d'Asiago, che diventano partigiani, andando sulle montagne, anche se confusi e inesperti d'armi. Chi sopravvivrà dopo il 25 aprile 1945 scoprirà

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

purtroppo, nonostante la gioia per aver riconquistato la libertà, di aver però perso l'innocenza dei vent'anni svanita sulle montagne.
Piccoli maestri vuole riprendere con questo titolo una categoria di briganti di strada del '700, i cosiddetti "banditi gentiluomini". Costato dodici miliardi di lire e prodotto da Vittorio Cecchi Gori, il film è stato girato in dodici settimane, in Veneto tra l'altopiano d'Asiago, Padova e il bellunese.
Rispetto al libro di Meneghello che partecipò realmente alla guerra partigiana, manca forse lo spirito e il linguaggio veneti (è un classico del cinema italiano, far parlare gli attori con un idioma accademico, senza inflessioni per far sì che il film sia accettato in tutte le regioni dove è proiettato) e gli attori nella realtà hanno qualche anno in più dei veri protagonisti. (Irene Bignardi scrisse che *"I partigiani sembrano appena usciti dal barbiere"*).
Il film in ogni caso propone un nuovo filone di cinema resistenziale con protagonisti giovani capaci di compiere atti d'eroismo senza essere eroi.
"Quello di Luchetti- afferma Accorsi durante un'intervista al festival di Venezia 1998 dove è stato presentato prima di uscire nelle sale- *è un film antieroico che parla di ragazzi, d'amicizia sullo sfondo della guerra. Che permette di identificarsi ad un ragazzo d'oggi"*.
La critica, come spesso avviene, si è divisa. Per alcuni recensori, i ragazzi sembrano lì in montagna in gita di piacere, perché manca il pathos della tragedia. Per altri, la pellicola racconta invece piacevolmente l'avventura di questi giovani rileggendola in chiave più moderna e più comprensibile soprattutto per gli spettatori più giovani. In questi venti mesi di lotta sulle montagne, i ragazzi partigiani devono inventarsi una Resistenza poco organizzata, seguendo nell'avventura dopo l'8 settembre nella brigata Giustizia e Libertà il loro insegnante di lettere Toni Giuriolo (Marco Paolini). Poiché il libro di Meneghello è poetico e non facile da trasportare sullo schermo, Luchetti, pur rimanendo fedele ai dettagli, ha deciso di "tradire" parzialmente la storia, aiutato nell'impresa e consigliato dallo stesso scrittore come un padre che cerca di rendere autonomo e indipendente il proprio figlio. Luchetti cerca, infatti, di raccontare più che una storia sulla Resistenza, un film sulla formazione.
"Scrivendo e girando il film- affermò Luchetti- *ho pensato a Tom Sawyer (Saier). Spero di aver realizzato un'opera struggente, malinconica, la malinconia di andare a fare la guerra a vent'anni con le stesse scarpe, calzettoni e maglioni con cui pochi mesi dopo, questi stessi ragazzi invece della guerra, sarebbero andati al campeggio".*
A questo proposito- dice ancora il regista- *i costumi e la fotografia sono stati curatissimi, per evitare "la retorica del partigiano sempre straccione"*.
Nel 2017 sono ancora i fratelli Taviani con *Una questione privata*, liberamente tratto da Beppe Fenoglio, a raccontarci un triangolo amoroso sulla sfondo della lotta partigiana. Il combattente Milton (Luca Marinelli) tornando alla villa dove aveva incontrato Fulvia (Valentina Bellé), una ragazza da lui amata, si trova a contenderla al suo miglior amico Giorgio (Lorenzo Richelmy). Poi il giovane prosegue il suo viaggio nelle Langhe tra nebbie e verde. Un percorso durante il quale dovrà riflettere su sé stesso e sulla sua vita.

"Una questione privata" (2017) di Paolo e Vittorio Taviani

Gangsters (1992), un film di Massimo Guglielmi sulla "Volante rossa", gli irriducibili della Resistenza
Tre irriducibili gappisti, Umberto (Giuseppe Cederna) ex studente universitario di famiglia borghese, Franco (Luca Lionello), ex operaio che ama la boxe, Enrico (Giulio Scarpati), un tipografo comunista, nel novembre 1945 delusi dal clima politico che sta vivendo l'Italia appena uscita dalla guerra, nel quale fascisti con responsabilità anche gravi sulle spalle, sono rimasti impuniti, raggiungono a Genova Giulio (Ennio Fantastichini), il loro capo durante la Resistenza per convincerlo a riprendere le armi. L'uomo rifugiatosi mestamente in una pensioncina insieme a Evelina, una prostituta morfinomane (Isabella Ferrari che in una scena si mostra in un generoso nudo integrale), è deluso dal suo partito, quello comunista, incapace di mantenere le promesse politiche alla base degli ideali della lotta partigiana, cioè la nascita di una democrazia nella quale le differenze sociali vengano azzerate.
È ormai evidente che a pochi mesi dal 25 aprile le forze moderate stanno prevalendo su quelle della sinistra, con il PCI togliattiano impegnato a collaborare con il nuovo governo costituente. I quattro ex combattenti, più che mai determinati a usare le armi, hanno individuato un torturatore di partigiani salvatosi dall'epurazione come prossimo bersaglio da colpire spinti soprattutto dalla frustrazione per la mancata rivoluzione socialista e spaventati dalla possibilità della nascita di un nuovo regime di destra. Giulio contattato da Bava, un funzionario del PCI (Ivano Marescotti), alla fine sarà costretto a lasciare al loro destino i tre ragazzi con cui ha condiviso tante battaglie.
Caduti in una trappola tesa dai carabinieri, Umberto, Franco e Enrico vengono uccisi lasciando l'ex capo gappista nella sua amara solitudine.
In un'intervista rilasciata a Michele Anselmi de l'Unità del 18 marzo 1992 il regista a proposito dei protagonisti della storia afferma: *"Non sono né criminali, né borsaneristi. Si sentono rifiutati da una società che non riesce a reintegrare gli eroi della Resistenza, ma che non fatica a reintegrare i voltagabbana. Hanno combattuto e sono morti accanto a quegli alleati che fino alla fine continuano a chiamarli banditi per delegittimare la liberazione"*.
Interpretato anche da Claudio Bigagli, Maria Monti e Mattia Sbragia, il film viene escluso dalla Mostra del Cinema di Venezia del 1992 diretta da Gillo Pontecorvo causando notevoli polemiche politiche (i selezionatori della Biennale hanno ritenuto l'opera non idonea al Concorso al Lido) e la sua uscita nelle sale passa quasi inosservata. Dopo poco *Gangsters* finisce tra le opere cinematografiche "invisibili" anche nei palinsesti televisivi.
"Straordinario come sempre Ennio Fantastichini sarà sempre orgoglioso del ruolo di Giulio, il protagonista della pellicola "con un copione di quelli che lasciano il segno. Vedo Giulio come uno che nel film parte già morto. Il suo percorso è una prosecuzione della linea d'ombra conradiana, una sensazione di dolore e di amarezza, di fronte all'ineluttabilità, all'impossibilità di cambiare" (La Repubblica 15 settembre 1992 Maria Pia Fusco).
Non da meno è anche Ivano Marescotti, nella finzione il rappresentante del Partito Comunista: *"Prima di accettare ho dovuto fare un mio piccolo congresso personale. Non volevo fare torto a me stesso né a mio padre, che è stato nella Resistenza, si è fatto sei anni di galera"*.
Con questo film, che coraggiosamente affronta un tema come quello della cosiddetta Volante rossa, si chiude questo percorso sulla Resistenza e il cinema italiano. In tempi nei quali si cerca di rimuovere la lotta di Liberazione che ci ha portato la libertà e la democrazia, ci auguriamo che il nostro cinema continuerà anche in futuro a raccontare ed analizzare un momento storico di cui essere molto orgogliosi.

Pierfranco Bianchetti

Tra passato e futuro lungo la strada della vita: Il Diario di Cesare Zavattini

Maria Carla Cassarini

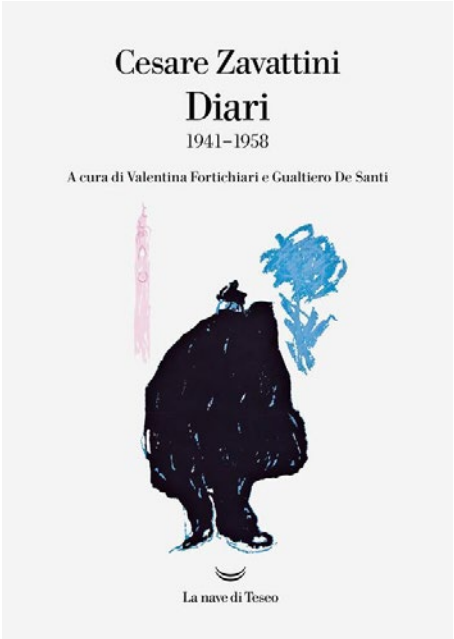
«La diaristica è forse l'atto più profondo di umiltà che ho compiuto nella mia carriera alla ricerca della cosiddetta verità. Alla base c'era addirittura la rivelazione per me dell'importanza del tempo e della sua continuità, dell'importanza nostra, di tutti noi, come uomini che siamo fatti della stessa pasta del tempo» (*Zavattini parla di Zavattini*)[1].

Il diario è il luogo dove mi rivelo, *negro semen* seminando, e rivelandomi mi specchio: è il mio doppio che viaggia con me. Un caleidoscopio di facce che si compongono e scompongono, si fissano nel tempo e si deformano per tornare poi su se stesse e rinnovarsi: così gli stati d'animo scanditi giorno per giorno, su fogli e foglietti, non importa dove, fermati in un flash salito alla memoria, mentre si avvolge il film della vita e nuovi fatti accrescono il bagaglio di idee e sensazioni, che si accoppiano generandone di nuove. Incalzanti, le ultime sostituiscono le prime o le accompagnano e rafforzano. Cinepresa di pensieri in continua evoluzione, è azzardato considerarne un solo fotogramma per cogliere l'insieme e fissarlo nell'immobilità di una definizione. Sarebbe come pretendere di intravedere le proporzioni esatte della figura intera tra i giochi di specchi concavi e convessi che talvolta si trovano nei baracconi delle fiere. Perché il diario è la vita nel suo farsi: "Il diario va letto tutto" per conoscere solo qualcosa dello scrittore e dell'uomo. Nel lontano 11 marzo 1944, Cesare Zavattini annotava : «Spesso le enormi quantità di immagini, frammenti di pensieri o pensieri interi, sensazioni et similia, che in una giornata sgorgano da me, mi pare di vederli esalare in fumo, ma per confondersi con l'aria e sotto nuova forma concretarsi, succedere in fatti, i fatti sono il coagulo dei miei pensieri, quando non si pensa invano, mai, mentre si distrugge (noi che vediamo distrutti tanti, innumeri pensieri nostri perché comuni o incompleti eccetera, al contrario, anche dall'incompleto nasce qualche cosa, che può essere altro più grande effettivo incompleto oppure diventare parte del completo)»[2].

Leggere oggi i *Diari* di Cesare Zavattini pubblicati da La Nave di Teseo a cura di Valentina Fortichiari, di cui nel 2024 è uscito il terzo volume, aiuta non solo ad aprirsi alla conoscenza più approfondita dell'autore e del suo milieu (si passi l'andante da bugiardino farmaceutico) ma anche a cogliere un'opportunità per riflettere su se stessi e sui problemi sempre attuali che ogni uomo si trova ad affrontare, quando non si abbandona al "non-pensiero". Preceduto dalle belle pagine della curatrice, che ripercorre nella memoria il suo rapporto con Za, accompagnando con sguardo affettuoso i passi più significativi e intimi della sua esistenza e, nel primo volume (2022), dal saggio *L'Utopia del Diario* di Gualtiero De Santi, che ne analizza gli stilemi con l'occhio indagatore dello studioso raffinato, il Diario di C. Zavattini, diviso in tre volumi (*Diari*), abbraccia un percorso esistenziale che corre dal 1941 al 1987. Ma come riuscire a pubblicare un diario postumo, quando il suo autore lo ha solo progettato senza mai riuscire a trovare il tempo e l'occasione per riordinare il materiale raccolto, fin "dagli anni della piena giovinezza", nei più disparati quaderni, "taccuini, agende, bloc-notes in pagine isolate e volanti" o in foglietti occasionali, come ragguaglia Gualtiero De Santi? Corresponsabile nel primo volume della curatela, il noto studioso di letterature comparate e dell'opera di Za, già apprezzato per *Ritratto di Zavattini scrittore*[3] (e altri scritti a riguardo come *Zavattini e la Radio*[4], per citare a memoria), sottolinea come questo «testo largo e cangiante delle mille grandi e piccole cose della giornata zavattiniana, per incredibile che possa apparire avrebbe dovuto aprire nuovi orizzonti nella sua inesausta sperimentazione. Infatti, espanso su tutto il territorio della vita e dell'arte di Za, ne esprime a proprio modo l'energia gnoseologica come il suo travagliarsi: compagine aperta al futuro e alla speranza nel mutamento irrompente di un'immaginazione che Zavattini voleva liberare dalla forma, in questo caso diaristica e in ogni caso letteraria, ma anche dalla tirannia della psicologia individuale»[5]. Come realizzare, dunque, quel grande disegno senza tradire il punto di vista dell'autore, non sempre risolutivo in proposito? Infatti, lo stesso Za il 1° settembre 1942, sotto l'inciso *(Vita nuova)* a mo' di titoletto, osservava, quasi a creare un rovello: «Il diario non bisogna pubblicarlo dopo morto ma in vita perché col diario dopo morto o c'è sempre il prima o il dopo. Mentre il nostro simile deve vedere tutto se vuole avvantaggiarsene – e poi c'è questa totalità. Che venga presto il giorno in cui gli altri si divertiranno senza che io ne patisca»[6] . Un compito immenso, eppure straordinario e riuscito. Poiché se banalmente può definirsi un'opera postuma, il Diario di Za porta la

testimonianza di un pensiero anticipatore non limitato alla settima arte. Amplia il profilo di una personalità che continua a influenzare la nostra cultura, poiché Cesare Zavattini sembra possedere anche oggi tutte le prerogative non solo per essere considerato al passo con i nostri tempi ma per additare ancora delle mete: per essere, insomma, una presenza viva. Del suo Diario, a colpire *prima facie* è soprattutto la struttura. Liste di progetti culturali, aperte a "concludersi [...] con un eccetera"[7], come affermerebbe Umberto Eco, si accompagnano ad annotazioni varie che riflettono ogni aspetto del tran tran quotidiano. Dalle preoccupazioni economiche ai ragguagli sugli incontri più disparati; alle considerazioni speculative su temi non sempre dibattuti, ma che Za avrebbe voluto portare alla ribalta. Ed ecco quindi apparire bozze di soggetti in seguito rielaborati, progetti più volte riproposti e infine realizzati come *La Veritàaaa*,

segue a pag. successiva



1 *Zavattini parla di Zavattini, a cura di Silvana Cirillo, Lerici, 1980, p. 17. A proposito della diaristica di Zavattini, si legga la raccolta di testimonianze e interventi in occasione del Convegno di Asiago 1975 dedicato a C. Zavattini, in: Giordano Gasparini, Discutiamo Zavattini. Asiago, 1975, Reggio Emilia, Theodotcompany Edizioni, 2023.*

2 *Cesare Zavattini, Diari (1941-1958), a cura e intr. di Valentina Fortichiari e Gualtiero De Santi, Milano, La Nave di Teseo, 2022, p. 82.*

3 *Gualtiero De Santi, Ritratto di Zavattini scrittore, Reggio Emilia, Alberti, 2002; poi R. E., Imprimatur Editore, 2014.*

4 *Idem, Zavattini e la Radio, Roma, Bulzoni Editore, 2012.*

5 *Idem, L'utopia del Diario, in: Cesare Zavattini, Diari (1941-1958), cit., p. 28.*

6 *Cesare Zavattini, Diari (1941-1958), cit., p. 55.*

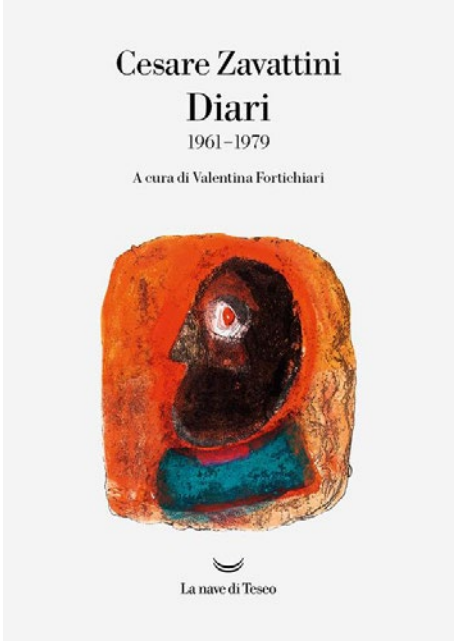
7 *Umberto Eco, La vertigine della lista, 1a ed. Milano, Bompiani, 2009.*

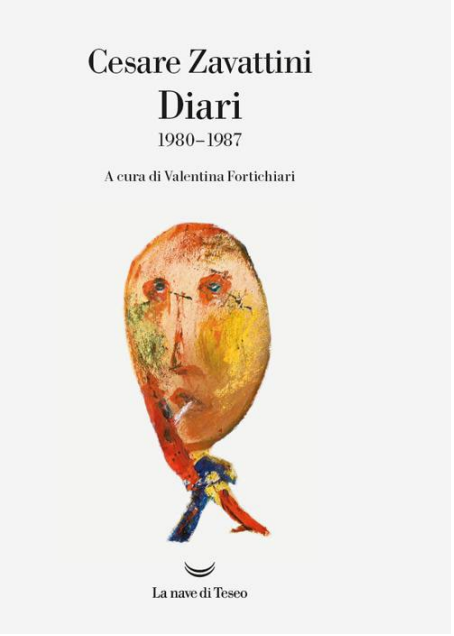
segue da pag. precedente

o abbandonati come *Italia mia* e rimasti nei faldoni del suo archivio, ora depositato in gran parte presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Nè mancano gli appunti sulle sue letture, che spaziano tra i grandi della letteratura a partire dai classici latini e greci per giungere ai filosofi del Novecento (Nietzsche, Jaspers, Heidegger, Sartre, Theodor Adorno, per citarne alcuni a memoria). La lettura è sempre stata il pane quotidiano di Zavattini. Non va dimenticato che il soggettista e sceneggiatore di alcuni dei più importanti film del Neorealismo, negli anni Venti-Trenta ha esordito come recensore di libri e opere teatrali oltre che come scrittore di racconti e raccontini. Ne rendono conto le raccolte curate da Guido Conti, *Dite la vostra*[8] - con l'approfondita introduzione di Valentina Fortichiari (*I cento anni del giovane Za*) - e *Cesare Zavattini a Milano (1929-1939)*[9] . Inoltre, le numerose attività intraprese nel corso degli anni lo hanno portato a contatto diretto con donne e uomini di ambienti culturali e artistici internazionali, il cui ricordo sopravvive nei *Diari*. Una pletora di personaggi che gravitano intorno a Za e sfilano davanti al lettore, sottratti ai cliché dietro cui sono soliti apparire. Dalla sua famiglia (li ritroviamo tutti: mamma Ida, la moglie Olga, i figli Mario, Marco, Milly e Arturo autore anche dei molti scatti che li ritraggono[10]) , alle personalità dello spettacolo, agli scrittori, agli artisti, agli uomini della politica nazionale e internazionale, al Papa (Za lo vorrebbe più testimone coerente con l'annuncio evangelico che autorità dogmatica), a Dio. Un Dio, con la D maiuscola, la cui idea si affaccia e riaffacia in un processo di ruminazione, aperto a ogni possibile sviluppo. Un Dio presenza ineludibile e ingombrante come per il piccolo Leonardo ne *L'ora di religione* di Marco Bellocchio. A volte sovrumano, nel suo potere illimitato, oppure personaggio con cui discutere e lottare, da abbattere o da abiurare (si rammentino gli esordi come chierichetto), da negare, invocare o bestemmiare, mentre vanno germinando *Ipocrita 1943* e più tardi *Non libro*[11]. Nel dicembre 1970, abbozzando la struttura di *Non libro*, Za prosegue con la sua schermaglia tra ironia e voglia di ripicca contro quel Dio ineffabile, principio di autorità ipostatizzato in ogni forma di teocrazia: «Come mi figuro Dio (tavola sinottica di Dio). Come un vuoto, ma dove? Non riesco a identificarlo qui, se lo limito prevale il limite. Cercatelo voi, anzi non cercatelo e lo troverete. Un occhio. Un occhio cioè un occhio non figurabile. Dio è nato vecchio. Con la barba bianca, cioè nato vecchio ecc. ecc. Oggi esco di casa e faccio guai. Offendo attacco. Grido non è vero (più approfondito). A Dio come se credessi», e poco oltre: «Il mistero. Un Dio imperfetto spiega tutto. Un Dio perfetto non può anche fare, perché ha già fatto»[12]. D'altra parte, ogni potere (l'elenco rintracciabile nei *Diari* è lungo), soprattutto se inavvertito e divenuto una sorta di Super-Io, poiché sottrae all'individuo la libertà di esprimersi (vuoi censurandolo anche in via preventiva, vuoi plagiandolo), costituisce per Za un bersaglio di reiterate annotazioni e battute, attraverso le quali la diaristica si configura come strumento di autocritica e di rivolta: «Gli italiani non sanno fino a che punto sono insidiati dal fascismo perché non hanno la forza di riscontrare in sé gli elementi sopravviventi borghesi. Da qui la diaristica, da qui il decentramento, modi di indagine che annullano i festival [...] Come una fomentazione di ogni forza cinematografica politica in continuo contatto sperimentazione autocritica scambio. Ma non poteva essere perché risorgevano gli intellettualismi e i modi di fruire della stessa contestazione in sede borghese. Le masse erano concepite come in attesa sempre del verbo cinema che veniva dall'alto»[13]). La stessa stagione neorealista è rivissuta a posteriori come momento rivoluzionario, sia pure "in parte" e "inconsapevolmente", per cominciare a cambiare non solo le istituzioni politiche ma anche le strutture sociali, secondo quanto Za riflette nel novembre 1974. «Come era possibile essere antitetici al fascismo vivendo dentro alle strutture cinematografiche capitaliste che conservavano tutti i riti i miti gli interessi - e la burocrazia - della sostanziale interpretazione del mondo della borghesia, di cui il fascismo era uno dei gli aspetti?»[14].

Gran parte di tutto il Novecento, con le sue istanze e tensioni, scorre dunque su queste pagine, che non vorrebbero essere cristallizzate nella scrittura, perché continuamente fluttuanti nel tempo che segue. Così l'Autore, negli utimi anni del suo itinerario di vita, avrebbe concepito il suo Diario: un diario da farsi e disfarsi: «10 novembre 1986 - A- Redazione mio diario dal 1940 a oggi con l'enorme materiale diaristico che ho. Ma c'è da lavorare e spesso sono in balia della pigrizia. B - Un mio diario ex novo, contro il diario che ho. Ho la possibilità, la necessità, l'urgenza di questa operazione?» . Certo in *Straparole*, nel *Diario cinematografico* o perfino in *Io. Un'autobiografia*[15], a cura di Paolo Nuzzi, ne avevamo già avuto un assaggio, ma i tre volumi del Diario (1°v. 1940-1958, 2°v. 1961-1979, 3°v. 1980-1987 usciti rispettivamente nel 2022, 2023, 2024) rivelano parti del tutto inedite, entrano in ogni recesso del vasto panorama lungo il quale si svolge il viaggio di Za. Quasi tutta la vita, trascorsa tra arte e letteratura come espressioni e strumenti di una mente in costante rapporto dialettico con un mondo in continua trasformazione. Chi legge avverte la sensazione di sorprendere lo scrittore, osservandolo, inosservato, dallo spiraglio di una porta che si lascia lentamente socchiudere per rivelare quanto il buco nel muro non ha lasciato ancora scorgere. Ma non si creda tuttavia di essere riusciti ancora a delimitare come in un "triangolo" o in un "cerchio" la personalità di Zavattini. Tante sono le figure geometriche, spesso a struttura geminata, che corredano i suoi brogliacci, dove si potrebbe disegnare il suo ritratto. Perché il "Mondo-Za", per carpire il titolo del pregevole

segue a pag. successiva





8 *Cesare Zavattini, Dite la vostra. Scritti giovanili, a cura di Guido Conti, Pref. di Valentina Fortichiari, Parma, Ugo Guanda Editore, 2002.*

9 *Guido Conti, Cesare Zavattini a Milano (1929-1939). Letteratura, rotocalchi, radio, fotografia, editoria, cinema, pittura, Voghera (PV), Libreria Ticinum Editore, 2019. Da notare il sottotitolo, che rende conto della vasta gamma di ambiti culturali cui si applicava Zavattini.*

10 *F. Faeta e G. D. Fragapane (a cura di), Zavattini & Zavattini. Cesare nelle fotografie di Arturo, Fotografie di Arturo Zavattini, Testi di Gianni Berengo Gardin, Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fragapane, Virgilio Tosi, Roma, Postcart, 2019.*

11 *Cesare Zavattini, Non libro più disco, Milano, Bompiani, 1970. Ora: Idem, a cura di Stefania Parigi, Prefazione di Paolo Nori (Talmente noi) e introduzione della curatrice (La performance di Zavattini), Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2009.*

12 *Cesare Zavattini, Diari (1961-1979), a cura e intr. di Valentina Fortichiari, Milano, La Nave di Teseo, 2023, p. 252.*

13 *Cesare Zavattini, Diari (1961-1979), cit., p. 386.*

14 *Cesare Zavattini, Diari (1961-1979), cit., p. 386.*

15 *Torino, Einaudi, 2002.*

segue da pag. precedente

documentario di Gianfranco Pannone, appare in continua espansione, come la realtà che lo incalza. «La realtà entrerà sempre nella mia pupilla da sinistra e da destra, anche se sarò quieto»[16], osservava Zavattini in una vecchia pagina degli anni Quaranta. Basti pensare alle interviste, agli interventi alla Radio e alla Televisione, di cui l'autore nei tre *Diari* ha lasciato traccia: doviziosi di osservazioni mai banali sul suo tempo e di progetti per aiutare gli uomini a pensare, senza scadere nel moralismo ("L'enorme pericolo è davvero il moralismo che appaga sé e soprattutto gli altri " "Liberarsi dal moralismo o si muore"). Infatti, come appunta lo scrittore, il 14 maggio 1971, progettando la sua *Autobiografia:* «L'ignoranza non dà diritto a soffrire a godere a essere a capire perfino quanto basta per contrapporsi ai problemi, intuitivamente e fisicamente»[17]. La minuziosa analisi dei suoi stati d'animo: un'autoscopia volta a snidare nei più remoti cunicoli della psiche cammuffamenti e ipocrisie, offre un esempio del processo sperimentato su di sé che Za intende applicare e fare applicare a ogni oggetto, o più propriamente soggetto di indagine. Lo scopo è portare a conoscere meglio ogni tipo di realtà, trasmettendo, attraverso la letteratura, il cinema o il teatro, "il bisogno profondo di vedere in un modo diverso"[18]. «Ma la chiave sta nell'analisi, autoironica, le famose sfumature che sono poi massicce: tutte le turpitudini, da altri non considerate tali spesso, le vanità ambizioni e di volta in volta nel farsi del racconto la sua radioscopia»[19]. L'intento di additare una prospettiva, un sogno, un'utopia che guidi la volontà e l'agire sembra improntare i suoi progetti. Testimonianza di uno spirito curioso ma anche di un incessante desiderio di partecipare e far partecipare, di contribuire alla crescita dell'uomo verso un destino migliore nella consapevolezza dei propri errori, dei limiti e delle difficoltà da superare, e nella presa d'atto che il vero cambiamento radicale di una società procede in modo impercettibile e con estrema lentezza, frutto di una lotta prima di tutto con se stessi. E di sogni Zavattini ha continuato ad averne fino alla fine, consapevole che i sogni non sempre si realizzano, come in *Lo chiameremo Andrea* (1972)[20] - di cui stende il soggetto e collabora alla sceneggiatura-, e soprattutto mai in modo completo quando coinvolgono la realtà globale e diventano utopia. Se ciò avvenisse, sarebbe la caduta di ogni aspirazione e della speranza: un'immobilità intellettiva da nuovo Eden, in cui l'uomo con le sue prerogative non sopravviverebbe. Perché i sogni avanzano con la vita come nuovi germogli di una pianta rampicante, indirizzando il pensiero e l'azione. Torna alla mente quell' *I have a Dream* di Martin Luther King che esplodeva come un urlo nelle coscienze non solo d'America. E il sogno-utopia più grande di Za, la PACE, segna tutto il suo percorso. All'annuncio che gli era stato assegnato il Premio Mondiale per la Pace 1954, Za aveva dichiarato: «Penso che la finalità prima per il cinema debba essere quella di contribuire alla pace, in un modo sempre meno generico, per tradurre questa parola nelle sue esigenze concrete. Oggi è finito il tempo in cui gli uomini con un camice bianco si limitavano a dire viva la pace. Oggi bisogna agire per la pace. Gli artisti hanno una grande responsabilità: non basta avere l'intuizione dell'arte, bisogna saperla tradurre in termini reali perché sempre meno si avverta la divisione tra realtà e arte».[21] Una pace che impegna tutti, nessuno escluso, ed esige l'uguaglianza dei diritti, il rispetto delle differenze, l'amore del prossimo. «Capisco che la mia ricerca è quella dell'amore attraverso una scontentezza profonda dell'attuale modo di amare; ci vuole una rivoluzione dei rapporti solo che può essere ottenuta solamente giungendo in fondo all'amaro calice dell'io. Noi teniamo i piedi in due scarpe: un po' nell'Io e un po' nell'alterità»[22]. Perché tutti, secondo Za «siamo uguali, altrimenti non è concepibile né il movimento né l'essere né la storia né nulla del fare »[23]. Occorre solo cambiare le situazioni che ci rendono succubi gli uni degli altri e determinano le disuguaglianze, come rifletteva il 9 agosto 1943: «Ho capito che la guerra, come ogni altra cosa, capita perché deve capitare a causa del comportamento degli uomini. La maggioranza stragrande si comporta male (una bugia, una viltà, le mille ipocrisie quotidiane ecc., portano alla guerra - cioè la guerra è stabile in noi). Quindi migliorare educare l'uomo" [...] Poi [la guerra] la si mitizza, ma nella sua essenza è la somma dei nostri quotidiani errori. Dico la guerra come qualunque cosa che non rispetta la vita e la dignità umana»[24]. Perfino gli intellettuali, osserva Za, hanno contribuito ad allargare il divario tra uomo e uomo chiudendosi in rapporti settari, escludendo, più che includere, anche con l'uso della scrittura, dove i pregiudizi giacciono imbalsamati in strutture lessicali e fraseologiche stantie. Pertanto «ci sarà vera civiltà quando gli scrittori non scriveranno più e agiranno solo, gli scrittori sono responsabili della disuguaglianza degli uomini non della uguaglianza»[25]. Sono riflessioni che sembrano già anticipare *in nuce* la lezione fondamentale di Matteo Ceruti sulla crisi globale e la necessità di una nuova Paideia[26], e che costituiscono lo zoccolo duro della *Weltanschauung* di Za e della sua poetica. Lo conferma la raccolta di scritti di Cesare Zavattini dal titolo *la Pace - Scritti di lotta contro la guerra*, pubblicata nel 2021 a cura di Valentina Fortichiari [27]. E se Zavattini avrebbe riso all'idea di considerarsi un filosofo, certo non si può affermare che non fosse un uomo di pensiero: lo ha acutamente evidenziato con dovizia di rimandi Stefania Parigi nel suo volume *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*[28]. Lo prova inoltre la lunga intervista *Zavattini parla di Zavattini* a cura di Silvana Cirillo, sebbene già in *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, nella sua stessa corrispondenza, in *Non libro*, in *Neorealismo ecc.*, in *La veritàaaa* (l'unico film da lui diretto, progettato e sceneggiato che ha visto al suo fianco come direttore della fotografia il figlio Arturo), e nei suoi numerosi articoli e interventi su "Cinema Nuovo" o "Rinascita", sempre per citare a memoria, se ne erano avuti non pochi esempi. Tutto trapela in questi tre *Diari*, già preceduti a suo tempo dall'insopprimibile *Diario cinematografico*. Un pensiero in avanscoperta, dunque, fatto di domande, di provocazioni e dubbi, più che di risposte e di asserzioni definitive; insomma un pensiero germinante o per usare un linguaggio botanico, un pensiero che si propaga in spore a loro volta fecondanti; dunque, da tra durre in modo di vivere e di agire (che è poi nella sua logica, la stessa cosa).

Maria Carla Cassarini

16 *Cesare Zavattini, Pagina di diario, «Il Tesoretto», Almanacco dello "Specchio" 1941, Milano, Mondadori, 1940, p.286.*

17 *Cesare Zavattini, Diari (1961-1979), cit., p. 265.*

18 *Cesare Zavattini, Diari (1961-1979), cit., p. 263*

19 *Cesare Zavattini, Diari (1961-1979), cit., p. 262*

20 *Regia di Vittorio De Sica su soggetto di C. Zavattini e sceneggiatura di C. Zavattini, P. Bernardi, L. Benvenuti.*

21 *Il premio della pace a Cesare Zavattini, "L'Unità", 12 maggio 1955 (Dal catenaccio: La commossa dichiarazione del cineasta italiano alla memoria). Con Zavattini ricevettero il premio Édouard Herriot, Josué De Castro, Joris Ivens. Il Premio Mondiale per la Pace a Zavattini (11/06/1955) in: Biblioteca Panizzi-Archivio Cesare Zavattini, pagina online già a cura di Giorgio Boccolari.*

22 *Cesare Zavattini, Diari (1941-1958), cit., p. 114 (7 dicembre 1945).*

23 *Cesare Zavattini, Diari (1980-1987), a cura e intr. di Valentina Fortichiari, Milano, la Nave di Teseo, 2024, p.113.*

24 *Cesare Zavattini, Diari (1941-1958), cit., pp. 67-68.*

25 *Cesare Zavattini, Diari (1941-1958), cit., p. 114.*

26 *Si veda anche il recente saggio di Mauro Ceruti, Andiamo a lezione di complessità, "La Repubblica", 16 maggio 2024.*

27 *Cesare Zavattini, la Pace. Scritti di lotta contro la guerra, introduzione e cura di V. Fortichiari, postfazione di G. De Santi, Milano, La Nave di Teseo, 2021.*

28 *Torino, Lindau, 2006.*

Il cinema asiatico a Udine al Far East Film Festival

Udine, 26ª edizione, "la più ricca rassegna di cinema dell'Estremo Oriente in Europa"

Roberto Baldassarre

Il FEFF, acronimo del Far East Film Festival, è giunto alla 26ª edizione. Da quel lontano 1999, anno dopo anno, il Festival è cresciuto sino a diventare *"la più ricca rassegna di cinema dell'Estremo Oriente in Europa"*. Una manifestazione che annualmente si svolge a Udine, che permette agli spettatori, e anche agli addetti ai lavori, di poter guardare, ammirare e valutare film altrimenti non visibili in altri ambiti. L'azione meritoria del FEFF è proprio quella di aver colmato un vuoto occidentale che per decadi non è stato particolarmente attento alle produzioni dell'altra parte dell'emisfero. Al massimo, le pellicole orientali si potevano vedere sparse in svariati festival del mondo. E le scelte di suddetti festival erano ristrette a pochi titoli e/o a consolidati autori. Il FEFF, propriamente focalizzato sul cinema orientale, si è sempre proposto come una maxi vetrina per constatare l'evoluzione e la varietà delle produzioni. Opere autoriali, ma anche opere molto tendenti al mainstream.

Ospiti d'onore di questa edizione sono stati Zhang Yimou e il produttore Chiu Fusheng, e ambedue sono stati premiati con il Gelso d'oro. Spostando il discorso sull'aspetto contabile, questi sono i numeri della 26ª edizione. Quest'anno le opere che hanno riempito il programma sono state ben 79 (48 in concorso e 27 fuori concorso), provenienti da ben 12 paesi. Scomponendo questa gonfia cifra, si constata che 22 sono anteprime internazionali; 23 sono anteprime europee; e 19 sono anteprime italiane. E passando dall'altra parte dello schermo, si è anche registrato un ottimo incremento di ben 24% in più di accreditati. Quindi il FEFF oltre a rafforzare la sua posizione di manifestazione regina a livello europeo, ogni anno riesce a coinvolgere nuovi spettatori. E quest'aspetto è ottimo perché una delle funzioni di un festival è anche quello di riuscire a "pubblicizzarsi" e coinvolgere nuovi spettatori. Il cinema orientale in questo caso non può lamentarsi di nulla, anzi in quei giorni di festival Udine, tramite il Far East Film Festival, è come se diventasse una magnifica succursale dell'oriente.

Riguardo Zhang Yimou, vincitore di 3 Leoni (1 d'argento e 2 d'oro) al festival di Venezia per *Lanterne rosse* (1991), *La storia di Qiu Ju* (1992) e *Non uno di meno* (1999); 1 Orso d'oro a Berlino con *Sorgo rosso* (1987); 1 Grand Prix a Cannes per *Vivere* (1994), le responsabili del FEFF Sabrina Baracetti e Thomas Bertacche, hanno messo in rilievo che: «*Per noi il cinema di Zhang Yimou non rappresenta semplicemente uno spazio in cui convergono arte, bellezza e grandezza: per noi rappresenta due punti di svolta assolutamente fondamentali. Il primo è quello di averci spalancato gli occhi sulle meraviglie cinematografiche della Cina continentale quando eravamo poco più che ragazzi. Il secondo è quello di essere stato una delle scintille, una delle urgenze, dalle quali ha poi preso vita il nostro festival! Ecco perché consegnare il Gelso d'Oro a Zhang Yimou rappresenta qualcosa che va oltre le motivazioni più evidenti: è il nostro modo per dirgli "Grazie, maestro" e per restituirgli, simbolicamente, tutto quello che ci ha dato*».

Zhang Yimou

"Voice" (2024) di Yukiko Mishima

"Old Fox" (2023) di HSiao Yachuan

"The Train of Death" (2024)di Rizal Mantovani

Non potendo fare una certosina analisi di ognuno dei 79 film proiettati in questa 26ª edizione, ecco una panoramica sulle pellicole più interessanti, a livello di stile ma anche di funzionalità. *Voice* di Yukiko Mishima, in anteprima internazionale, è un prezioso film episodico, composto da 3 storie, ammantato da un raffinato bianco e nero. Pellicola giapponese, è incentrato sullo stupro, e attinge anche da una dolente vicenda che accadde alla regista quando era bambina. La narrazione attraverso 3 episodi è proprio per accentuare la differenza di violenza di uno stupro, e la conseguente reazione della vittima. *Ali Topan* di Siddharta Tata è un adattamento aggiornato del romanzo "Ali Topan Anak Jalanan", pubblicato nel 1977. Film indonesiano, la storia è una variazione di Romeo e Giulietta, ossia di una storia d'amore tra due giovani ostacolata dalle rispettive famiglie. Chiaramente lo sfondo della vicenda è l'Indonesia contemporanea. *Rob N Roll* di Albert Kai-Kwong Mak, film targato Hong Kong, è invece una godibile commedia poliziesca. Buon ritmo comico e giuste dosi d'azione, che confermano come questa nazione sappia sfornare validi prodotti di genere, che potrebbero essere ben spendibili anche in occidente. *Under the Light* di Zhang Yimou, invece è un solido thriller incentrato sulla lotta alla corruzione. Il film è stato campione d'incassi in patria. Di tutt'altro registro *12.12: The Day* di Kim Sung-soo. Film sudcoreano, rievoca il colpo di Stato del 12 dicembre 1979. Una meticolosa ricostruzione per non dimenticare, e che il formato cinema può rendere appetibile e grandioso. *Old Fox* di HSiao Yachuan è di produzione taiwanese. Rientra nei romanzi di formazione, con il giovane protagonista, un undicenne, che cresciuto in maniera retta dal padre, viene tentato dalla corruzione da un boss. In questa fase delicata della vita, si deve decidere tra bene e male. E non è facile. Per chiudere, e mostrare la versatilità del Far East Film Festival, *The Train of Death* di Rizal Mantovani. È un horror indonesiano molto splatter, con una forte tematica ambientalista.

Roberto Baldassarre

Sia lode alla catena (di montaggio)

Nicola Santagostino

Parlando sempre della cultura pop nell'accezione che intende la nota scrittrice Ursula K. Leguin, cioè come un flusso di informazioni che ci fa capire lo zeitgeist, lo spirito del tempo in cui nasce e di cui parla, non possiamo non affrontare uno dei temi che più ha marchiato la nostra società dal 1800 in avanti. Fabbriche, miniere, ingranaggi e fuliggine sono tra i simboli che rappresentano al meglio il lato oscuro del tanto decantato progresso simbolo dei *Tempi Moderni*, per citare un famoso film con protagonista Charlie Chaplin. Enormi edifici costruiti in una brutale architettura a cavallo tra la prigione e un templio al moderno dio Capitale. Le fabbriche e la catena di montaggio saranno il marchio a fuoco che segnerà quasi tutti i più grandi movimenti della società, quantomeno fino all'arrivo della rivoluzione informatica. E se la scoperta delle Americhe e il successivo surplus di argento diviene l'origine, secondo alcuni storici, della prima forma di capitalismo moderno, sarà la Rivoluzione Industriale a dare il punto di svolta a tutto aumentando il divario tra chi possiede i mezzi di produzione e il capitale e chi quei mezzi di produzione deve farli funzionare. La fabbrica diverrà quindi il vero simbolo del razionalismo nella sua forma più pura e spietata, un leviatano che necessita che il mondo intorno a sé diventi sempre più funzionale, pragmatico e rapido, fino a sottrarre all'essere umano la sua stessa umanità per metterla al servizio di qualcosa di più grande: la Produzione. Non è quindi un caso se il filosofo Zygmunt Bauman nel suo libro "Olocausto e modernità" definirà il genocidio compiuto dai nazisti il più chiaro esempio di tutto quello su cui abbiamo basato il sistema economico moderno, con la sua millimetrica precisione nei tempi e la sua trasformazione di esseri umani in materie che vanno trasportate, immagazzinate e successivamente "processate" nel nome di un ideale malato e perverso che ha ottimizzato le idee malate che hanno sempre pervaso la società europea. Non è un caso se una delle frasi più famose legate ai campi di sterminio sia proprio "il lavoro rende liberi", esattamente come non è un caso se uno dei più grandi vanti dell'apparato nazista fosse quello di essere riusciti a distorcere a proprio vantaggio tutti gli strumenti che il mondo moderno aveva creato: dal treno al cinema alla burocrazia tutto venne sfruttato senza alcuna pietà.

E questo sentore, questa cupa sensazione che il Capitalismo, che avrebbe dovuto morire con il crollo della Borsa nel 1929, ci abbia per sempre cambiati e intrappolati in un materialismo disumanizzante come il più infimo dei Demiurghi, emerge costantemente nella cultura pop attraverso diverse figure e storie. Partiamo dai Nani del Caos del Vecchio Mondo di Warhammer Fantasy Battle, una razza crudele e malvagia che guarda con disprezzo tutte le altre razze. Per loro, il resto del mondo esiste solo per essere sfruttato e a servirli, infatti possiedono un vasto numero di schiavi a cui far eseguire il loro lavoro e sembrano avere una predilezione per ottenere sempre più e migliori schiavi per lavorare nelle loro miniere e fonderie.

I Nani del Caos sono anche ossessionati dall'uso di magie oscure e dall'allevamento forzato per mutare creature viventi in nuove forme più utili e sono molto avanzati tecnologicamente e l'amore tradizionale dei Nani per l'artigianato e l'industria è stato distorto in avidità e brama di possesso.

Non è quindi un caso se questi esseri siano diventanti famosi per i loro "Grandi Cappelli" che ricordano abbastanza chiaramente un cilindro e non si può negare che suona davvero bizzarro che la divinità a cui sono devoti, Hashut il padre delle tenebre, abbia come animale totemico il toro, simbolo che nel mercato azionario rappresenta un periodo di crescita. Se già nel *Signore degli Anelli* di J.R.R Tolkien la corruzione di Isengard da parte di Saruman prende l'aspetto di una feroce industrializzazione con conseguente distruzione dell'ambiente circostante e produzione in massa di forza lavoro efficiente (gli Uruk-Hai) con i Nani del Chaos assistiamo alla vera e propria deformazione dell'immaginario fantasy in un qualcosa che ricorda palesemente gli orrori dell'industrializzazione a servizio di un'elitè che governa schiavi la cui unica funzione è produrre nel nome della crescita costante. Anche qui non è un caso se uno dei principali motivi per questo popolo per muovere guerra non siano le risorse, di cui le loro terre sono ricche, ma la necessità di aumentare il numero di schiavi da sfruttare.

Ma se tutto questo non bastasse un altro ottimo esempio di quanto sentiamo la necessità

segue a pag. successiva

I nani del caos di Warhammer e la loro diabolica tecnologia

segue da pag. precedente

di mettere in critica tutto il sistema industriale che ormai è parte della nostra quotidianità lo possiamo trovare in *Conan il ragazzo del futuro*. La storia si svolge negli anni 2028-2030, in un mondo ormai ridotto a una serie di atolli isolati e dal livello tecnologico primitivo. Nei decenni precedenti l'inizio della storia l'avanzamento della scienza e della tecnologia avevano portato a scoperte sorprendenti per l'umanità tra cui la nascita di Indastria ("Industria" nel romanzo originale), un complesso scientifico e industriale che rappresentava la summa del progresso e della tecnica dell'epoca. A seguito però della Terza Guerra Mondiale le esplosioni delle terribili bombe elettromagnetiche distrussero in poche ore oltre la metà della superficie della Terra arrivando addirittura a spostare l'asse di rotazione del pianeta stesso. La conseguenza di questi sconvolgimenti fu la frattura dei continenti che in gran parte si inabissarono sotto gli oceani e solo pochi sopravvissuti riuscirono a salvarsi, rimanendo isolati nei pochi territori emersi. Conan è un ragazzo nato dopo la catastrofe, unico bambino nato da un gruppo di scienziati che cercarono inutilmente scampo fuori dall'orbita terrestre e immediatamente dopo il cataclisma precipitarono su un'isola deserta, unico affioramento di quello che un tempo era un continente. Ormai cresciuto, Conan vive sull'isola con il nonno, l'ultimo degli scienziati sopravvissuti, che pensa che sulla Terra non siano rimasti altri abitanti oltre a se stesso e il ragazzo.

Conan il ragazzo del futuro e il suo gruppo di amici

All'epoca della storia, venti anni dopo la guerra, l'unica città-stato ancora basata sulla tecnologia è Indastria, ridotta ormai a una distopia in cui le persone sono divise in caste e la maggior parte della popolazione è sfruttata dai potenti. Indastria è in netto declino, negli anni trascorsi dalla guerra la sua popolazione è passata dai 50.000 profughi iniziali a meno di un migliaio e il reattore nucleare che alimenta gli impianti tecnologici si sta ormai esaurendo. In assenza di altre fonti di energia alla città rimane poco tempo da vivere e la ricerca della chiave di accesso alla orma perduta tecnologia per attingere all'energia solare è il motore di tutta la storia.

E se questi due sono solo alcuni tra gli esempi di questo bisogno insito in ognuno di noi di mettere alla luce le ombre di un capitalismo e di una industrializzazione priva ormai di qualsiasi contatto con gli esseri umani, una forma di rivolta delle macchine subdola e silente dove gli strumenti sono diventati il vero padrone, è anche vero che negli ultimi decenni sempre più intensamente si stanno formando nuove correnti di storie che raccontano con sempre maggiore insistenza di mondi dove la vera rivoluzione è green (o solarpunk) o dove il materialismo, il consumismo e la positività tossica – che in fondo è solo un'altra forma di performatività – vengono presi, decostruiti e trasformati in veri e propri mostri.

In un mondo dove l'unica cosa che conta sono il profitto, la disponibilità a qualsiasi costo e l'utilità a discapito della propria felicità, la vera rivoluzione sta nel rifiuto.

Nicola Santagostino

La distopica Indastria

Chiuso a Spoleto il XXX Congresso Nazionale della FICC: si apre un nuovo corso

A metà Giugno l'elezione del nuovo Presidente

Marco Asunis

Si è conclusa il 19 maggio u.s. la XXX assemblea nazionale della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Ad essere più circostanziati e sfidando tutti gli scongiuri, l'assemblea si era aperta il giorno venerdì 17, in una cornice allegra e sorprendente: la città di Spoleto che ne faceva da sfondo e lo spazio cinematografico Pegasus collocato in una meravigliosa chiesa sconsacrata. Un vecchio luogo di culto trasformato in uno spazio culturale gestito dal circolo del cinema *L'Atalante*, affiliatosi di recente alla FICC. Quindi, dal 17 al 19 maggio, il cinema Pegasus ha accolto complessivamente un centinaio di ospiti provenienti da tutta l'Italia e perfino dall'estero. Come nel caso della delegata serba del circolo di Novij Sad della Vojvodina, Nada Savkovic, e dell'ospite portoghese Joao Paulo Macedo, presidente della IFFS - International Federation of Film Societies, intervenuto agli inizi dei lavori a portare i saluti della Federazione internazionale.

All'apertura dell'assemblea, insieme a quello di Joao Paulo Macedo numerosi altri sono stati i saluti di invitati e ospiti, a partire da quelli apprezzati dell'assessore alla cultura di Spoleto, Danilo Chiodetti. Sono seguiti i messaggi di rappresentanti di associazioni, come quelli della Fondazione AAMOD - Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico col suo presidente Vincenzo Vita e con Antonio Medici, Direttore del Premio Cesare Zavattini con il quale la stessa FICC collabora da diversi anni. Messaggi belli sono ancora pervenuti da nostre associazioni che non hanno avuto la possibilità di partecipare direttamente al Congresso, è stato il caso del circolo *Cento Fiori* di Monaco di Baviera, *Il Pettirosso* di San Lorenzo in Calabria e di *Tempi Moderni* di Termoli in Molise. Vicinanze e testimonianze tutte che ci hanno proposto una peculiare realtà culturale nostra fatta di tante relazioni decentrate, nazionali ed internazionali. Nonostante un invito formale, è stata rimarcata l'assenza di una rappresentanza del Ministero della Cultura - Direzione Generale Cinema e Audiovisivo. Questione che ha fatto da contrappunto ad un esame degli attuali rapporti tra il MiC-DGCA e l'associazionismo cinematografico in quanto tale. Problematiche poi riprese dai tanti interventi in sala e dai rappresentanti della FEDIC - Federazione Italiana dei Cineclub e dell'UCCA - Unione dei Circoli Cinematografici Arci, Paolo Micalizzi e Roberto Roversi. Tale forte denuncia si è concentrata in modo particolare sui recentissimi pesanti tagli finanziari del bando della DGCA rivolto al movimento associazionistico, che di fatto ne hanno delegittimato ruolo e funzione. La riflessione assai preoccupata dell'Assemblea si è fatta sentire, aggiungendosi a quelle derivate negli ultimi anni dai ritardi nello sviluppo organizzativo della Legge su cinema e audiovisivo, oltre a quelli succedutisi con la chiusura obbligata dei cinema e delle attività culturali durante i recenti anni della pandemia da COVID - 19.

Tre sono state le giornate intense di lavoro che hanno allargato riflessioni e pensieri tra i presenti, caratterizzandosi tutti per un confronto vivo su problematiche ancora più ampie e mettendo in risalto le tante esperienze culturali maturate nei territori, in Italia e più in generale nel mondo. Seppur in un contesto assai indefinito e in un quadro complessivo difficile e complicato, l'assemblea ha ragionato sulla necessità di sviluppare azioni comuni di lavoro culturale cinematografico come risposta concreta a questa nuova situazione: partendo dai propri valori e dalla propria storia. Per questo passaggio obbligato e consapevole di un nuovo duro impegno che l'attende, il gruppo dirigente eletto in questo congresso ha la necessità unire le diverse realtà del paese. Un gruppo dirigente rinnovato che dovrà avere la tenacia di organizzarsi proiettando uno sguardo lungo verso il futuro di una realtà complessa. Uno sguardo che però non dovrà mai dimenticare quel che si è fatto, quel che si è stati.

Per questa ragione in questi tre giorni è stato molto utile ripercorrere attraverso un lavoro di memoria condivisa il valore della nostra storia e dei tantissimi personaggi che l'hanno in 77 anni attraversata. Questa è la ragione per la quale si sono voluti inserire due momenti specifici per ricordare due di loro: Riccardo Napolitano e Fabio Masala. Il ricordo di Napolitano si è articolato in due momenti, quello di lui come presidente FICC e operatore culturale nelle parole di Susanna Zirizzotti, per tanti anni sua collaboratrice diretta, e anche di quello riferito alla sua pratica di regista cinematografico attraverso la visione e discussione di un suo documentario realizzato nel 1966, sulla condizione dei cosiddetti 'manicomi' con un titolo riferito alla Legge che ne istituiva la pratica, *1904, n. 36*, appunto. E' stata invece Valeria Patané, storica operatrice culturale della FICC e della stessa IFFS, a ricordare la figura di Fabio Masala nel trentesimo anno della sua scomparsa, quale fondatore della Società Umanitaria di Cagliari e della Cineteca Sarda. E anche quale estensore, insieme a Filippo Maria De Sanctis, della *Carta dei Diritti del Pubblico*, meglio nota come *Carta di Tabor*, bussola orientativa per le politiche culturali della IFFS e della stessa FICC. Sempre sul tema delle problematiche legate alla cura del disagio mentale è stato proposto infine il documentario *Lo Stato della Follia* di Francesco Cordio, una inchiesta sugli Ospedali Psichiatrici Giudiziari (OPG) realizzata una decina d'anni fa.

L'Assemblea ha infine chiuso i lavori eleggendo i suoi tredici rappresentanti del direttivo nazionale, che sarà convocato a metà del mese in corso per eleggere, come da Statuto, il nuovo o la nuova presidente FICC nazionale insieme all'ufficio di presidenza.

Marco Asunis

FICC
Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

www.ficc.it

Associazionismo Nazionale di Cultura Cinematografica

Cinema, giovani e cultura. I CGS a Genova per l'Assemblea nazionale

Michele Landolfo

Dal 3 al 5 maggio, l'opera salesiana di Genova Sampierdarena ha ospitato l'assemblea nazionale dei Cinecircoli Giovanili Socioculturali: presidenti dei circoli locali e delegati provenienti da tutta la Penisola si sono ritrovati nella "Città della Lanterna" per l'appuntamento annuale dell'associazione dedicato alla disamina dell'anno appena concluso, all'approvazione del bilancio e alle nuove prospettive. Il pretesto di assolvere agli adempimenti formali, comuni a ogni ente associativo, è divenuta occasione di scoperta e confronto tra le diverse realtà CGS presenti in Italia. Tre giorni per conoscersi, ampliare la rete e stringere amicizie che accrescono l'esperienza associativa.

Viaggiare porta a esplorare, fermarsi porta a osservare e a scoprire la bellezza e la varietà del mondo che ci circonda: questo l'insegnamento che si ricava entrando a Sampierdarena: da ricca località di villeggiatura della riviera dal 500 all'800, a quartiere operaio e popolare, con seconda rivoluzione industriale, quando le sontuose ville cinquecentesche hanno ceduto il posto alle fabbriche e ai grandi caseggiati. Un quartiere oggi tra i più popolosi di Genova, contrassegnato dalla presenza di San Giovanni Bosco, che lo scelse oltre 150 anni fa come base per le sue spedizioni missionarie, e che oggi vive nella moltitudine di giovani di etnie diverse che lo abitano e lo animano, rendendolo terreno vivo di speranza. Qui il futuro si costruisce investendo in istruzione, formazione, aggregazione e dove la cultura - denominatore comune dei CGS - riveste un ruolo fondamentale nell'educazione dei giovani alla bellezza e alle arti, oltre che al lavoro e ai mestieri.

In questo contesto, partecipanti e delegati sono stati accolti dalla calorosa ospitalità dei salesiani, accompagnati dai soci del CGS genovese "Club Amici del Cinema" alla scoperta del centro storico nella passeggiata serale tra i caruggi e i luoghi in cui si è scritta la storia d'Italia - come la casa dove dimorò Goffredo Mameli in occasione della prima esecuzione del "Canto degli Italiani", o luoghi simbolo della spiritualità

Due momenti dell'Assemblea

genovese come la Chiesa del Gesù che custodisce le tele del pittore fiammingo Rubens. Momenti culturali alternati dai lavori assembleari condotti dal presidente nazionale Cristiano Tanas, in cui dalla relazione annuale è scaturito un dibattito proficuo sulle attività in essere, come la consueta partecipazione al Giffoni Film Festival e alla Mostra del Cinema di Venezia, progetti in cantiere e prospettive future; numerosi gli interventi e gli spunti emersi dal confronto dei delegati, indice della vitalità che caratterizza il CGS. Dopo l'assemblea, il percorso di urban trekking guidato da Daniele Benigno dell'Associazione "La Strada dell'Arte" ha condotto il gruppo nei vicoli di Sampierdarena, tra le ville e le chiese storiche del quartiere, con tappa finale al Centro civico Buranello per la mostra fotografica "Liguria del Cinema" all'interno dei "voltini" sottostanti il ponte ferroviario, esempio di come la cultura può incontrare la rigenerazione urbana.

In serata, il "Club Amici del Cinema" ha dato a tutti appuntamento in sala per una speciale serata, tra l'odore del legno e il fascino antico delle poltroncine in velluto blu che ricordano i vecchi cinema d'essai, per la proiezione di due pellicole: *La Sala Professori*, presentato in concorso alla 73°edizione del Festival Internazionale del Cinema di Berlino, e il classico del cinema muto di Buster Keaton *One Week*, recentemente restaurato dalla Cineteca di Bologna. L'indomani, nuovamente appuntamento nella sala cinematografica per una proiezione davvero d'eccezione: il docufilm sulla vita di Stefano Todini, presidente nazionale del CGS dal 1993 al 2009, figura determinante per l'Associazione. Il documentario, dal titolo *Todini in bianco e nero*, consente a ciascuno di entrare nella sua vita, di conoscere i pregi e le qualità dell'uomo, intellettuale e amante del cinema, che lo hanno reso una figura determinante per lo sviluppo e la crescita del CGS, anche oltre capace di aprire nuovi confini, come testimonia l'apertura dei circoli anche nella lontana Cuba.

A chiudere la tre giorni, un aperitivo letterario con focaccia ligure e vino bianco per la presentazione di due libri: "Risacca" di Greta Cencetti, un giallo ambientato alla fine dell'800 nel quartiere Sampierdarena, e "Se ci fosse luce. Storie di uomini negli anni di Piombo" di Federica Storace, sulle vicende di Guido Rossa, Aldo Moro e Francesco Coco, tre uomini che condividono la stessa matrice assassina: le Brigate Rosse.

Un bilancio positivo in termini di partecipazione e di ricchezza dei contenuti, perché ogni appuntamento associativo è fonte di ispirazione e formazione per i Soci, che tornano sempre a casa con qualcosa di nuovo in valigia: un'idea, un incontro, un libro, un film, per incrementare il proprio patrimonio da spendere nell'attività quotidiana all'interno del circolo locale.

Michele Landolfo

CGS Ubuntu – Recale (CE)

29 anni, casertano. Appassionato di politica e cultura. Amante di tutte le forme artistiche che educano a riconoscere e ad apprezzare la bellezza: dal cinema al teatro, dalla musica alla letteratura. Insieme ad amici ha curato cicli di cineforum e presentazioni di libri per promuovere un modello di cultura democratica e accessibile a tutti.

Foto di Gruppo Assemblea CGS - Genova Sampierdarena 2024

www.cgsweb.it

Teatro

Dramma industriale (Firenze, 1953)

Di Riccardo Favaro. Regia Giovanni Ortoleva

Andrea Verga

Firenze, 1953. Il gruppo tessile Snia Viscosa decide di mettere in liquidazione lo stabilimento del Pignone e quindi licenziare 1.750 dipendenti. Il Sindaco La Pira giudica questa scelta: "dal punto di vista giuridico, illegale; dal punto di vista etico, iniqua; dal punto di vista politico, sovversiva; dal punto di vista storico, anacronistica; dal punto di vista economico, errata; dal punto di vista religioso, anticristiana" e si batte con tutte le sue forze per evitarla. Arrivano accuse di statalismo da parte anche di Don Sturzo e ovviamente di socialismo. La Pira viene guardato con sospetto se non con astio da molta Firenze borghese, che poi magari dopo la morte l'acclamò come un santo. Alla fine La Pira riesce a far comprare l'azienda dall'ENI di Enrico Mattei risolvendo la crisi. La comune esperienza della Resistenza crea una comunicazione tra i due che va oltre le parole. "La vita è una cosa seria: è quello che gli industriali non vogliono ancora capire" scrive al ministro Fanfani.

Firenze, 2024. Una città sempre più cartolina, invasa dal turismo di massa. Da qualche anno si è ritornati a parlare di lavoro grazie a mobilitazioni di lavoratrici che hanno saputo varcare i confini cittadini e anche nazionali. Il cantiere di Via Mariti è ancora lì, a 9 minuti a piedi dal Teatro di Rifredi, quel luogo di lutto, quella voragine di democrazia e civiltà in cui alcune cittadine piantano alberi in segno di una possibile rinascita dal basso, partendo da un parco.

Qui va in scena l'ultimo lavoro del regista fiorentino 32enne Giovanni Ortoleva e del drammaturgo Riccardo Favaro.

In realtà, mi spiega il regista, i fatti narrati, dal punto di vista storico, sono molto pochi. Qualche telefonata, qualche incontro dal vivo. La Pira attiva i suoi contatti e risolve la situazione.

Allora interviene un'altra dimensione: il sogno, quasi l'allucinazione, il dormiveglia, la preghiera.

Questa dimensione non è concreta ma non è inventata, anzi è reale. La Pira disse davvero a Mattei che sapeva che lui avrebbe comprato il Pignone perché glielo aveva detto lo Spirito Santo.

Allora cosa vuol dire (concretamente, nella vita vissuta, nella carne) essere un mistico che fa politica, essere un "visionario"? Quali notti insonni, dormiveglia, preoccupazioni, sogni, dolori? Quale grazia, quale visione, squarcia il velame che ci fa uscire dalla melassa della rassegnazione e dell'eterno quotidiano in cui siamo immersi, per trovare una parola, una soluzione concreta, una speranza?

Come rendere a teatro l'incessante teatro interiore di un "folle di Dio" prestato alla politica, suo malgrado?

E il teatro esteriore della politica politicante e degli affari, la melassa in cui il visionario si trova a operare?

"Ho convocato a questa mensa cinque attori magnifici, allontanandomi da ogni idea di "somiglianza" con il personaggio storico che sono chiamati ad interpretare, cercando piuttosto di metterli in dialogo con cinque idee di spirito che hanno fatto l'Italia. Questo giardino sempre verde in cui il paese si nasconde" scrive Ortoleva nelle note di regia.

Aggiunge: *"Penso che la politica sia una tavolata, a cui bisogna sedersi per far succedere le cose. Bisogna guardare negli occhi i propri nemici. Bisogna stringergli le mani. Bisogna mangiare con loro. Anche se non si ha fame".*

Ecco quindi i pasticcini sempre sul tavolo come una tentazione concreta di accomodamento, e i vestiti azzurri orribili ma che si credono eleganti di una specie di segretaria paladina del senso comune, e le marionette, che pestano il tavolo, con quella di Don Sturzo che accusando La Pira di statalismo si crede liberale ma in realtà è manovrata dall'alto, da quello che La Pira chiamava lo "stato liberista" (a noi sembra una cosa moderna, mentre a La Pira invece appariva, giustamente, come qualcosa di vecchio, di "ottocentesco").

Il senso comune fa continuamente appello alla realtà, all'economia, alla legge, ma ne ha una visione ristretta, che Giorgio La Pira smaschera, quando traduce frasi sibilline come "non ci sono soldi" in un più onesto "non ci sono soldi per i poveri". Questo svelamento allo stesso tempo mistico e concreto.

Cosa lo guida? Certamente l'amore, dice il testo di Favaro.

"Al cuore fa bene far le scale" cantava Patrizia Cavalli. Ecco quindi questa irrequietezza febbrile, insonne, questo suo traghettarsi da una crisi all'altra, da un sogno all'altro, da una visione all'altra, senza riposo.

"Io non penso, sento. E quando sento agisco". Così mi diceva il mio caro e rimpianto vicino di casa Paolo Coccheri che, seguace di La Pira, cavalcando un movimento del cuore abbandonò il teatro per dedicarsi al volontariato, a fondare associazioni per aiutare i senza tetto. A Firenze, per alcuni, La Pira è ancora qualcosa di vivo. Così un grande amico di Paolo, Andrea, detto "Il gatto", che fino a pochi anni fa faceva, nel suo ristorante "Al Paradiso" in via dell'orto, in San Frediano, il menu anti-crisi a 5 euro, per gli anziani del quartiere che non sapevano cucinare, come Paolo. Anche "Il Gatto" era un ragazzo di La Pira.

Sto divagando ma non troppo.

"L'Italia è una repubblica fondata sul lavoro": la formula la trovò Giorgio La Pira, e poi la mise anche in pratica. Ora starebbe a noi. Anche il teatro, questo teatro, fa la sua parte.

Andrea Verga

Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #6

Il fantasma del palcoscenico, un barocco ed eccentrico caleidoscopio di generi

In bilico tra il *Fantasma dell'Opera* e il *Faust*, con il prezioso supporto di Paul Williams, De Palma narra le dis-avventure del produttore Swan, del compositore Winslow e della cantante Phoenix

Lorenzo Pierazzi

Quando iniziano le riprese de *Il fantasma del palcoscenico* (*Phantom of the Paradise*), Brian De Palma ha da poco compiuto 34 anni ed ha già al suo attivo sette lungometraggi. *Sisters*, la sua ultima pellicola realizzata nel 1972, ha ricevuto, tra l'altro, una buona accoglienza da parte della critica. Si incomincia, quindi, a tenerlo d'occhio con un certo interesse, prima ancora di poter ammirare, tra gli altri, film del calibro di *Obsession – Complesso di colpa* (1976), *Carrie – Lo sguardo di Satana* (1976), *Vestito per uccidere* (1980), *Blow Out* (1981), *Scarface* (1983), *The Untouchables – Gli intoccabili* (1987), *Vittime di guerra* (1989), *Carlito's Way* (1993), fino all'ultimo *Domino* (2019). La delirante storia di Swan, Winslow e Phoenix, protagonisti de *Il fantasma del palcoscenico*, uscirà nelle sale statunitensi il 31 ottobre del 1974 mentre in Italia gli spettatori potranno vederla soltanto il 13 giugno dell'anno successivo. Al botteghino USA, *Il fantasma del palcoscenico* sarà un fiasco clamoroso e, stavolta, non poche furono le critiche che vennero mosse al regista. Il riscatto del film iniziò, però, ben presto grazie anche alle proiezioni notturne all'Elgin Theatre di New York. Oggi, a distanza di cinquant'anni, *Il fantasma del palcoscenico* è da molti considerato un vero e proprio cult movie. L'anno successivo la sua uscita, tra l'altro, Paul Williams aveva ottenuto per *Phantom of the Paradise*, titolo originale anche dell'album che raccoglieva i brani tratti dal film, una candidatura per l'Oscar alla migliore colonna sonora.

Una trama mefistofelica

Il film si apre con le audizioni degli artisti che aspirano ad essere chiamati dal produttore Swan ad esibirsi nella serata inaugurale del suo locale di prossima apertura, il *Paradise*. Tra questi la band The Juicy Fruit, ma soprattutto Winslow Leach, un giovane e introverso compositore che presenta una personalissima *Cantata* ispirata alla vicenda di Faust. Swan ha un fiuto diabolico nell'individuare i talenti naturali e, contrariamente al parere dei suoi collaboratori, vuole la *Cantata* come brano della serata inaugurale del *Paradise*. Con uno stratagemma, quindi, si impadronisce dello spartito di Winslow in attesa di decidere chi ne sarà l'interprete. Nel frattempo, Winslow, nel maldestro tentativo di riappropriarsi dello spartito della sua composizione, viene incarcerato a Sing-Sing a seguito di una (ingiusta) accusa di detenzione di droga. Appreso dal penitenziario che ormai tutto è pronto per l'inaugurazione del *Paradise* e l'esecuzione della sua *Cantata*, il giovane compositore riesce ad evadere dal penitenziario, a far valere i suoi diritti di autore e a vendicarsi di Swan. Nel tentativo di eludere la sorveglianza delle guardie giurate che piantonano la casa discografica del re del rock, Winslow cade accidentalmente nella pressa della macchina impiegata per stampare i dischi tanto che metà della sua faccia rimane orribilmente sfigurata dagli acidi utilizzati. Costretto ad indossare una maschera per coprire il volto deturpato, Winslow si stabilisce nella soffitta del *Paradise* con il doppio intento di trovare un tetto dove nascondersi e mettere a serio rischio la riuscita della serata inaugurale. Swan, però, ancora una volta dimostra le sue grandi capacità strategiche. Incontrato Winslow, anziché cacciarlo dal locale, scende a patti con lui, con l'intento di poter ottenere una nuova versione, sicuramente ancor più travolgente, della *Cantata*. In cambio promette allo sfortunato musicista che farà esibire come solista la dolce Phoenix di cui Winslow è segretamente innamorato. In realtà, Swan sta bleffando poiché ha deciso di assegnare il ruolo di protagonista al grottesco Beef. Scoperto l'inganno, Winslow, abbatte il muro di mattoni che Swan aveva fatto edificare per seppellirlo vivo nella stanza che lo sta accogliendo e, durante l'esibizione di Beef, uccide il cantante con un neon a forma di saetta che manda in corto circuito la chitarra facendolo morire incenerito dalle fiamme. I fatti successivi e l'epilogo sono travolgenti. Swan progetta l'ennesimo inganno, ovvero sposare (in diretta televisiva) Phoenix, sul palcoscenico del *Paradise* e farla uccidere al culmine della cerimonia ottenendo in cambio il doppio vantaggio di sbarazzarsi di lei e di avere indici di ascolto altissimi. In realtà, i piani del luciferino produttore vengono completamente stravolti. Winslow, ancora una volta presente, salva la vita a Phoenix sventando l'attentato mentre, distrugge il nastro magnetico sul quale era inciso il patto con il diavolo di Swan (così si spiega la sua eterna giovinezza), provocandone di conseguenza la morte immediata. Purtroppo, il patto discografico sottoscritto da Winslow con Swan per la trascrizione della seconda versione della *Cantata*, lo ha legato a doppio filo allo stesso produttore e la sua morte provoca anche la sua fine. Scomparsi Swan, Winslow, Beef e Philbin (il braccio destro di Swan), dei protagonisti rimane in vita la sola ragazza, che dal palco osserva attonita il pubblico del *Paradise* sempre più in delirio.

Un barocco ed eccentrico caleidoscopio di generi

Il fantasma del palcoscenico è il film degli eccessi: musicali, visivi e cinematografico-letterari. Una pellicola sempre in bilico tra musica rock e new opera, tra classici della letteratura e dialoghi estremamente banali, tra immagini delicate e fastidiose luci psichedeliche, tra nobiltà della narrazione e intermezzi grotteschi. Eppure, nonostante sia anche attraversato da salti stilistici continui, repentini, vorticosi, tanto che il limite tra l'aver realizzato un'opera kitsch o un prodotto geniale è sottilissimo, Brian De Palma è abile nell'amalgamare ingredienti così diversi e a farli diventare un film coerente, gradevole, lineare. Proviamo per questo ad analizzarlo nel dettaglio.

Gli eccessi musicali

All'epoca de *Il fantasma del palcoscenico* non si è ancora costituito il fortunato sodalizio tra Brian De Palma e il musicista italiano Pino Donaggio che li vedrà collaborare in varie pellicole ma soprattutto nei thriller *Vestito per uccidere*, *Blow-Out* ed *Omicidio a luci rosse* dove le note del compositore saranno determinanti per riuscire a tenere lo spettatore con il fiato sospeso dalla prima all'ultima sequenza. Il rutilante film del 1974 si avvale, invece, della stretta collaborazione con il compositore Paul Williams che, tra l'altro, presta il volto al personaggio di Swan. Una scelta ironica quella del regista, poiché il vero compositore (Williams) nel film è il ladro di musica (Swan) dello

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sfortunato Winslow (anche se, in realtà, sembra che in un primo momento Williams fosse stato destinato ad interpretare Winslow ma, in considerazione del fatto che questo personaggio recita per quasi l'intero film con una maschera, il compositore accettò di buon grado il ruolo del produttore). In *Il fantasma del palcoscenico* non mancano poi riferimenti a gruppi e stili musicali di quegli anni e di quelli immediatamente precedenti, come gli improbabili Juicy Fruit, i Beach Bums alias Beach Boys, l'androgino Beef, incarnazione di Alice Cooper.

... quelli cinematografico-letterari

Andando a frugare tra le citazioni letterarie della pellicola, il titolo italiano, meglio di quello originale, ci restituisce un chiaro riferimento della pellicola al *Fantasma dell'opera* di Gaston Léroux. E se il *Faust* di Goethe echeggia in ogni sequenza del film, *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde emerge prepotentemente nella scena dove Swan si specchia durante il bagno nella vasca che decreterà l'essersi definitivamente venduto al diavolo. Allo stesso tempo, sono presenti omaggi cinematografici di De Palma, neanche tanto velati, al cinema horror, alle storie fantastiche, alla Nuova Oggettività cinematografica tedesca, quest'ultima rappresentata nella scena della presentazione di Beef alla stampa dove Swan si mostra indossando una maschera ispirata al protagonista de *Il gabinetto del dottor Caligari*, il film espressionista che Robert Wiene realizzò nel 1920. Assistendo a *Il fantasma del palcoscenico* non possiamo fare a meno di andare con la mente anche ad altri film che vengono, a seconda dei casi, citati, evocati, parodiati, anticipati. Come, ad esempio, le pellicole incentrate sul personaggio del mostro di Frankenstein (il trucco di Beef durante lo show inaugurale è un chiaro riferimento), gli epigoni *Rocky Horror Picture Show* e *Grease*. La citazione in assoluto più divertente presente nel film è però l'intrusione nella doccia di Beef da parte di Winslow che, parodiando spudoratamente *Psyco*, si chiude senza il classico omicidio ma con uno sturalavandino stampato in faccia al cantante, spaventato a morte e ridotto al silenzio.

... e quelli visivi

Detto della colonna sonora, delle citazioni dalle opere letterarie, non dobbiamo tralasciare di spendere due parole per l'abilità dimostrata da Brian De Palma nel maneggiare la macchina da presa. Le sue scelte di regia in *Il fantasma del palcoscenico* sono non meno azzardate delle scelte musicali e testuali come quando, più volte l'immagine viene divisa in due, con i riquadri che mostrano la stessa scena ripresa da due angolazioni diverse. L'effetto psichedelico delle immagini viene accentuato anche dall'uso del grandangolo e dall'impiego della camera a mano, intenta costantemente a pedinare i personaggi. Ma forse la scelta stilistica di *significato delle immagini* più interessante è proprio quella iniziale delle audizioni. Mentre i Juicy Fruit vengono inquadrati sempre frontalmente, come avviene per i complessi musicali che si stanno esibendo, Philbin, il fedele collaboratore di Swan, mentre parla guarda dritto in macchina, infrangendo le regole grammaticali delle riprese. Essendo il suo interlocutore lo stesso Swan, De Palma vuole far coincidere la macchina da presa con il produttore, essere diabolico e onnisciente che tutto vede e tutto controlla. La scelta più interessante operata dal regista, però, rimane quella della sequenza in cui Winslow esegue la sua *Cantata*. Come iniziano a diffondersi nella sala le note della sua composizione, la macchina da presa abbandona la sua staticità e compie un'evoluzione di 360 gradi, come a significare la potenza di un brano musicale così avvolgente e così intenso da essere capace di diffondersi in ogni angolo del teatro.

I titoli fantasma

Distribuito in Italia come *Il fantasma del palcoscenico*, il titolo della versione originale è *Phantom of the Paradise*, alludendo a chiare lettere al locale che domina l'intera sceneggiatura del film. In origine, secondo alcuni studiosi, il titolo della pellicola doveva essere *Phantom of the Fillmore* poiché, nel loro script, gli sceneggiatori si sarebbero ispirati al Fillmore East di New York e al Fillmore West di Los Angeles, i due palazzi del rock di proprietà dell'impresario Bill Graham. Due santuari laici della musica, attivi entrambi tra il 1968 e il 1971, ma capaci in così pochi anni di ospitare artisti del calibro di The Allman Brothers, Crosby, Stills, Nash & Young, Jimi Hendrix. Molto più plausibile l'ipotesi che il titolo dovesse essere semplicemente *Phantom*, una versione però verso la quale si oppose la King Features Syndacate detentrice dell'omonima *comic strip* tanto che, alla fine, si decide di optare per la versione che tutti conosciamo. Non diverse furono le disavventure del nome scelto per identificare la casa discografica del terribile Swan. Originariamente doveva essere Swan Song Records ma essendo questo nome già registrato si dovette optare per il non meno accattivante Death Records.

E per finire

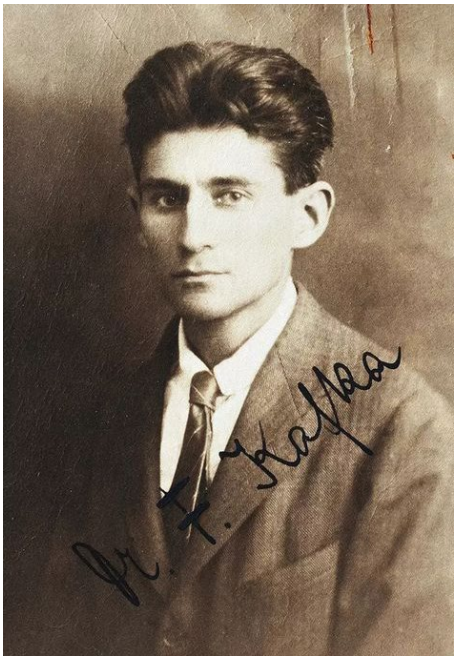
Il tema doppio che, caro a tanti artisti, pervade l'intera pellicola. E così, Swan si rispecchia eternamente giovane nello specchio dopo aver sottoscritto un patto con il diavolo, ma anche i due incendi che scoppiano nel corso della narrazione, i due volti sfigurati di Swan e dello stesso Winslow, le due maschere degli stessi protagonisti, le due fughe dal carcere del giovane musicista, le doppie immagini sullo schermo, fino alle due versioni della *Cantata* di Faust.

Lorenzo Pierazzi

Il fascino senza tempo di Franz Kafka

Maria Rosaria Perilli

Ci lasciava cent'anni fa, eppure resta attuale, di un realismo immutabile, e l'aggettivo "kafkiano" è ormai parte del linguaggio comune. Lo stesso l'espressione "situazione kafkiana", entrambi riferendosi all'assurdo, al paradosso. Lo scrittore boemo, considerato fra i maggiori del Novecento, importante esponente del Modernismo, del Surrealismo e del Realismo magico, ha infatti descritto più volte l'alienazione dell'individuo, l'angoscia e lo smarrimento del vivere quotidiano, sensazioni e situazioni che hanno coinvolto e sempre coinvolgeranno l'essere umano. Figlio di un agiato commerciante ebreo, Franz Kafka nasce a Praga il 3 luglio 1883, si laurea in legge nel 1906 e si impiega presso le Assicurazioni Generali. Formatosi sui classici dell'Ottocento, trascorre le notti stilando diari e romanzi ricchi di schizzi e disegni. Nelle sue scritture private compie una spietata autoanalisi, mentre il suo pensiero si avvicina alle teorie socialiste, al darwinismo, alla filosofia del danese Søren Kierkegaard. Secondo Max Brod, suo esecutore testamentario e biografo, Kafka è un parlatore munifico e suggestivo, eppure tormentato dal difficile rapporto col padre (ne detestava persino la fisicità, così alto e schiacciante su di lui piccolo, magro, debole), da un ossessivo desiderio sessuale (pur aborrendo la carnalità e il suo corpo) e da un continuo senso di colpa che lo accompagnerà fino alla morte. La sua esistenza è complicata, funestata dall'insonnia, dall'odio per i parenti, dal presentimento della catastrofe che di lì a poco si abbatterà sull'Europa. E dalla tubercolosi, che lo porta a soggiornare per cure a Riva del Garda (1910-1912), poi a Merano (1920) e infine nel sanatorio di Kierling, presso Vienna, dove si spegne il 3 giugno 1924. Sino alla fine, con lui ci sarà Dora Dyamant, l'unica fidanzata che abbia resistito alla sua inquietudine, ai suoi sbalzi umorali e alla sua genialità, la genialità di un uomo che discorreva per ore con Brod sull'opportunità di inserire o meno una virgola, che consultava con zelo il vocabolario di Jacob Grimm ed era sempre teso a eliminare ogni piccola e infrequente sbadataggine dai libri destinati al pubblico. Un uomo che dormiva pochissimo, e quando gli riusciva sognava di appoggiarsi a un bastone e con l'aiuto di questo compiere salti lunghissimi, quasi voli. Magari di arrivare a un pendio. I pendii lo attraevano, gli piaceva molto guardare le case costruite a mezza costa, restare lì seduto per ore a contemplarle. E gli piaceva anche guardare i pesci nell'acquario, per fortuna questo senza sentirsi in torto, almeno dal giorno in cui era diventato vegetariano. Considerava la scrittura spasso e tormento, ma anche un dolce e meraviglioso compenso. Per cosa? Per un servizio del diavolo. Così, secondo Kafka, stavano le cose con l'essere autore. A un secolo dalla sua morte questo "compenso per un servizio del diavolo" continua ad appassionare lettori e critici, molti dei quali parlano di "fenomeno Kafka", lo scrittore che ancora ipnotizza il pubblico con il suo modo straordinario di fare letteratura e che non conosce differenze generazionali perché tutti, tuffandosi nel suo universo, possono trovare stimolo e ispirazione. Quest'anno, com'era immaginabile, sono usciti molti libri a lui dedicati, viaggi nel suo universo, fumetti e graphic novel, testi illustrati, artistici, filosofici, e anche consigli su un diverso modo di leggerlo, cioè armati di ironia e leggerezza in modo che le sue parole ci possano addirittura guidare sulla strada che conduce al benessere fisico e mentale, salvandoci da ogni cosa noiosa a cui siamo abituati per raggiungerlo, quali le diete, le ore a sfiancarci in palestra e quei pasti che ci ostiniamo a saltare. L'opera di Kafka sta addirittura vivendo una rinascita sui social, a cominciare da TikTok, a dimostrare quanto bisogno abbiamo di questo autore per dar voce a qualcosa sepolto in noi che preme per affiorare alla luce, qualcosa appunto di "kafkiano", quindi indicibile, addirittura mostruoso, che solo attraverso la parola di un'artista si può evocare e quindi in qualche modo controllare, quietare. Un maestro e un soccorritore, insomma. Non a caso il poeta Guido Ceronetti affermava: «È perso chi non avrà incontrato Kafka», e anche solo il suo nome è diventato un marchio, un simbolo, tanto che autori molto famosi lo hanno inserito nel titolo di testi di grande successo: Haruki Murakami in *Kafka sulla spiaggia*, Jacqueline-Raoul Duval con *Kafka in love*, Andrea Vitali in *Le mele di Kafka*, Francesco Permunian nel suo *Il gabinetto del dottor Kafka*. Ma ci chiediamo: tutti hanno letto almeno uno dei romanzi, o anche semplicemente un racconto, dello scrittore praghese? Certo che no, e malgrado ciò a Franz Kafka sono comunemente associate visioni gravose, prospettive inquietanti e paradossi tormentosi e insolubili: infatti le sue più famose opere – *Il processo*, *La metamorfosi*, *Il verdetto*, *Nella colonia penale* – narrano di colpe (innominate e innominabili), di punizioni, di terribili esecuzioni, e quindi il termine "kafkiano" viene usato anche da chi Kafka non l'ha mai letto per indicare una situazione incredibile, spaventosa, opprimente e incomprensibile allo stesso tempo. Insomma, non s'è mai aperto un libro di Franz Kafka ma si conosce comunque il pensiero incalzante e straziante nel mondo enorme che lo stesso autore diceva di avere nella testa, e quindi ognuno l'ha fatto suo nel linguaggio. Certo leggerlo aiuterebbe e pare inutile consigliarlo. Magari di stimolo può essere un'ulteriore curiosità: Kafka non cominciava a scrivere i libri dall'inizio, partiva piuttosto dalla metà perché dalla metà gli arrivavano le idee, non dalla radice. E naturalmente poi la costruzione della trama diventava complessa, tanto che rivolgendosi ai lettori li pregava di immaginare la situazione provando a tenersi a un filo d'erba che cominci a crescere soltanto a metà dello stelo. Eppure riusciva nel suo intento perfettamente, le sue opere, persino quelle incompiute, sono precise e bellissime, di un fascino capace di superare il tempo, il secolo intero che da lui ci separa, per trovarlo sempre come nuovo di zecca. Perché il mondo di ieri, quello di oggi e presumibilmente quello di domani, era, è e sarà quantomai *kafkaesque*, ossia kafkiano, in ogni suo aspetto.



Franz Kafka (1883 – 1924)

"Comincia una volta per tutte ad essere quello che sei, invece di calcolare chi sarai". Franz Kafka

Maria Rosaria Perilli

Bella addormentata (2012)

Roberto Lasagna

Bella addormentata è il film di Marco Bellocchio che allude alla moltitudine del Belpaese, racconto sostenuto con sensibilità rigorosa e dolente di tre storie che si alternano fluttuando nel periodo che sconvolse l'Italia durante il 2009, tra la condizione di Eluana Englaro e quella della classe politica avvitata in un gorgo di inconsistenza. Il corpo Eluana, sempre soltanto immaginato, diventa motore di un'interrogazione che si strugge con laica immersione nel vissuto immaginativo dei personaggi, mossi da vissuti e intemperanze che animano l'affresco bellocchiano di una musicalità di illuminanti quanto enigmatiche dissonanze. Attorno al capezzale di Eluana Englaro si rapprendono le vicende di persone ossessionate o rapite dalla vita che passa loro a fianco. Ecco allora Roberto (Michele Riondino) e Maria (Alba Rohrwacher), lui pro-eutanasia impegnato al fianco del fratello psicotico (quest'ultimo incapace di gestire la rabbia, tanto che offende pubblicamente la donna, e involontariamente accende la miccia tra di loro), lei attivista pro-vita; lui non prega, lei prega anche per il suo avversatore: si ritroveranno in un letto d'amore.

Il padre di Maria, Uliano Beffardi (Toni Servillo), è un senatore del PDL la cui coscienza gli impone di votare contro la posizione del suo partito nel disegno di legge sull'alimentazione forzata, mentre in televisione scorrono le posizioni di Silvio Berlusconi che inneggiano alla vita affidata a motivazioni di statistica e grottescamente risuonano contro la sofferta sensibilità del politico Uliano il quale, evidentemente, non è più un politico nell'accezione compromessa corrente, ma un essere umano che ricorda tutto l'enorme dolore di una moglie morta in un ultimo abbraccio in ospedale. In Uliano divampa il tema alto di un film che riflette sulla condizione umana al di là dei chiacchiericci e degli slogan: l'uomo può ancora decidere, può votare contro o dare le dimissioni, mentre Eluana invece non può decidere, non ha scampo, per lei adesso può intervenire soltanto il politico. Uliano non dorme, ha bisogno di confrontarsi con la sua coscienza, si interroga in monologhi che si intrecciano con colleghi o altri come lui che si sono fatti sporcare la coscienza, magari traghettando da un partito all'altro, rimanendo impuniti. Ma Uliano scopre di non poter conservare la maschera e scopre sempre più sdegnatamente che il politico vero, responsabile, coscienzioso, non rientra nei quadri ammessi. Attorno a Uliano, come agli altri personaggi di *Bella addormentata*, risuona il nome di Eluana, che ritroviamo nelle testate di giornale e nei picchetti fuori dall'ospedale di Udine, al Parlamento e nelle stanze della politica. Eluana diventa la non-vita con cui si confronta Uliano, che non va a letto, non può dormire, si trova disperatamente "risvegliato" da una coscienza che non gli permette più di vivere nella menzogna, lui senatore ex socialista confluito in una destra conservatrice che lo obbliga a quel calcolo politico che sente come intollerabile. Come lui non può dormire e si tormenta anche la Divina attrice (Isabelle Huppert), la cui estenuante simulazione della fede per ottenere un miracolo è paradossale via crucis sia per lei che per i suoi familiari, tutti smarriti, svuotati e disorientati dalla condizione della giovane tenuta in vita vegetativa da un respiratore e vigilata con momenti surreali da una madre in preda a un accanimento terapeutico fatto di auto-penitenza, anaffettivo esibizionismo attoriale che la mantiene in un ritiro dalle scene barattato con un'ossessione che lascia manifestare il suo dramma anaffettivo quanto patologico. Il martirio di un'attrice che simula la fede per ottenere un miracolo sgomenta il fratello della ragazza allettata, ma anche il marito della Divina che si prende le accuse di mancanza d'amore dal figlio.

Bella addormentata è, forse soprattutto nella prima parte, un mirabile cadenzarsi di intermittenze tra i diversi personaggi a cui rispondono altre recite, come quella dello psichiatra Roberto Herlitzka, incaricato dal PDL ad arginare gli accessi della coscienza con la prescrizione farmacologica, che ben poco può curare quando non sia accompagnata dal dialogo, dall'ascolto. Per Bellocchio, che con la figura dello psichiatra non dimentica un'ironia spiazzante, coglie individui sobillati da un contesto che li vuole inerti e li rende esangui e privi di centro, mentre il medico Pallido (Piergiorgio Bellocchio), in rotta con tutti questi atteggiamenti, accoglie con autentica dedizione alla vita la tossicodipendente pronta a tagliarsi le vene (Maya Sansa). Questi diversi personaggi, mentre vivono sulla loro pelle le contraddizioni tra la loro natura e il contesto, sono mondi lontani ma inevitabilmente anche vicini, che Bellocchio osserva con rigorosa passione, facendo fluttuare le esistenze attorno al caso emblematico di una donna costretta a non poter scegliere, il cui caso richiede un impegno, una responsabilità, uno sguardo liberato dalle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

pastoie del calcolo politico e dal magma di un'informazione che ha ben poco da condividere con una riflessione coscienziosa (e invece sempre più necessaria). Allo psichiatra strumentale e sentenzioso di Roberto Herlitzka "risponde", nella narrazione bellocchiana, il medico Pallido, devoto alla vita che scorre pur in una donna che si vuole annullare ma che in sé simbolizza la bellezza, l'energia, la natura. Un orizzonte di autenticità che Bellocchio sollecita nel suo film in cui gli incontri sono anche scontri ideali ed emotivi, di caratteri e maschere. Un titolo, *Bella addormentata*, grazie a cui il cineasta, già autore giovane e "arrabbiato" negli anni Sessanta inaugurati da *I pugni in tasca*, rinnova con originalità e passione la sua tensione politica e poetica. Un autore che è stato talmente vibrante nella capacità-rigore che lo ha portato a interrogarsi e reinventarsi mantenendosi coerente con l'intensità di analisi, e in questo particolare periodo, dopo la visionarietà personale di titoli come *L'ora di religione*, *Buongiorno, notte*, *Il regista di matrimoni*, *Vincere*, Bellocchio affina con *Bella addormentata* una narrazione che incastra tre drammi in una densità ideale ed emotiva che riporta strappi e lampi onirici come fratture dalla cornice narrativa più convenzionale e permettono di fuoriuscire dall'ordinarietà per entrare in una dimensione del possibile espressiva della visione dell'autore. Un cinema in cui l'individuo si confessa nelle sue scomode verità, e non sorprende allora che Bellocchio sia rimasto colpito dalla vicenda di Eluana Englaro, lui cineasta sensibile al dramma interiore che può diventare eco in cui si riverbera la coscienza collettiva portata a interrogarsi sulla tenuta di maschere e collusioni. Non ci meraviglia che il cineasta abbia avvertito l'urgenza di prendere posizione in sostegno di un padre che, dinanzi al crudele coma vegetativo in cui era intrappolata la figlia da 17 anni, si richiamava alla necessità di un diritto che lo autorizzasse a sottrarre legittimamente l'amata giovane a quella ingrata condizione. La reazione mediatica, il clamore politico, la mobilitazione dei gruppi di sostegno alla vita, le posizioni laiche che rivendicavano il diritto alla libera scelta, tutta una serie di temi che si sono agitati attorno al caso Englaro, hanno scosso un torpore che avrebbe altrimenti visto il Belpaese risolversela con un abituale atteggiamento ambivalente, di disapprovazione ma anche di tacito consenso all'eutanasia fai-da-te. Bellocchio medita con il suo film sul risveglio opportuno delle coscienze, a cui si mostrano flaccidamente ostili le pachidermiche logiche di Chiesa, Stato, Famiglia. Di esse si occupa il film, che trasfigura la realtà e permette, come già altre volte sperimentato dal cineasta, di porre la vicenda d'avvio come sfondo vivido e palpitante, al cui cospetto sono chiamate individualità osservate da vicino: il senatore della Repubblica

tormentato dalla posizione da prendere e che sceglie di non andare più in una direzione diversa da quello che gli chiede la sua coscienza; a lui si affianca la figlia attivista oltranzista di un movimento di sostegno alla vita, che non rinnega in alcun modo la sua devozione alla vita quando si innamora di un giovane dell'opposta fazione laica ma è anzi coraggiosa nello scavalcare la barricata del confine ideologico-mentale e cerca una "comunione" fisica che risuona come vita vera e ritrovata, forse un'intima condizione che possa portare a una nuova consapevolezza che tuttavia nel film si scontra con una significativa interruzione/girata di spalle del personaggio maschile troppo coinvolto dalla famiglia; a loro corrisponde quindi l'impossibilità della Divina attrice in auto-ritiro nella dolorosissima quanto intransigente parata illusoria di un miracolo che immobilizza chi le sta attorno e tiene tutti coinvolti in una scena dal sapore tragico; e infine, su tutti risuona come un atto di fede nella responsabilità del proprio compito curativo e sociale, l'atteggiamento del medico che impedisce il suicidio di una donna tossicodipendente la quale, come ci suggerisce il cinema di Bellocchio l'autore, possiede in corpo una forma di "diavolo".

Il cineasta piacentino ci immerge con il suo stile fluttuante attraverso le vicende di personaggi esemplari, coglie individui nel fluire dei conflitti, ci porta a percepire il dolore di persone che soffrono davvero in un'Italia "stregata" dal putiferio mediatico, dove la televisione fa da grancassa ma anche da inappellabile presenza di equilibrio/disequilibrio nel marasma persistente. Bellocchio guarda con impegno laico e umanista all'intensità del dolore che porta a scelte libere e responsabili, e lo fa con un film dall'incedere trascinante, dove lo sguardo intimo è grado di osservare implacabilmente il volto di Isabelle Huppert rivolto allo spettatore cogliendone l'ambigua condizione di una donna disperatamente in trappola della sua prigione di illusione, lei Divina Attrice che non a caso è anche un'attrice grande nella vita, volto pensoso su cui scorrono lacrime come scarti improvvisi di un film in cui i rapimenti onirici portano a quel cinema della mente (e dell'anima) che Bellocchio rivendica come dimensione della riflessione e della dialettica.

Bella addormentata mostra il bisogno di articolare i vissuti e le contraddizioni dei personaggi allineando dissomiglianze, tanto a livello dei caratteri e degli ideali dei personaggi, con le recitazioni che recano tratti assai distinti, quando a livello espressivo-formale, con gli accostamenti disarmonici in grado di fluire in una dimensione narrativa che fa della dissonanza tonale e ritmica una sua raffinata matrice di stile. Il conflitto, la tensione, l'interrogativo della coscienza, più che mai diventano, in Bellocchio, occasione umanistica di stile. Presentato in concorso alla 69° Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, il film non è premiato in laguna ma ottiene nel 2013 il David d Donatello per la migliore attrice non protagonista (a Maya Sansa) e il Nastro d'argento speciale a Toni Servillo.

Roberto Lasagna

Festival

Buon Compleanno Faber 2024

Non una cover, non un omaggio e nemmeno un ricordo. XII Edizione, un viaggio sardo nella poetica di Fabrizio De Andrè

Simona Tarzia

Lo sapete. In queste pagine si parla di cinema ma non solo. Si parla di cultura e di impegno civile. E oggi si parlerà di "Buon Compleanno Faber", il festival che tocca tante storie che si intrecciano come fili di un tessuto antico lavorato con sapienza da mani sarde. Giunto alla sua dodicesima edizione, è molto più di una semplice rassegna cinematografica. È un'esperienza che abbraccia le sfide del presente e i bagagli del passato, un viaggio che ci porta a esplorare le tante sfaccettature della nostra umanità.
Perché ogni volta che incontriamo nuovi amici con cui condividiamo passioni e obiettivi comuni, ci accorgiamo del potenziale incredibile che nasce dalla collaborazione e dalla solidarietà, e scopriamo nuovi orizzonti che arricchiscono il nostro viaggio.
"Buon Compleanno Faber" è anche questo, è il palcoscenico di un tour attraverso la cultura, la musica e l'arte. 73 giorni, dal 15 febbraio al 28 aprile 2024, di un'esperienza che ti risveglia l'animo.
"Non una cover, non un omaggio e nemmeno un ricordo". È questo il senso della rassegna intitolata a Fabrizio De Andrè che ripercorre il pensiero del grande cantautore genovese che ha fatto della Sardegna la sua casa.
Da Monserrato a Cagliari, da Oristano a Macomer, da Serdiana a Sinnai e poi a Selegas, il festival che nasce dall'impegno di Gerardo Ferrara e Marco Asunis porta in giro l'eredità

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

culturale di Faber grazie ai documentari, ai libri, ai film, ai concerti e alle tante storie che ci raccontano i mille altri incontri in rassegna.

Gli ospiti di quest'anno fine a marzo

Ma chi è che ha riempito le giornate di questo straordinario festival?

Partiamo dalla giornalista Flavia Amabile e dal suo libro "Elvira", la storia vera di una donna che ha sfidato la propria epoca perché voleva fare un lavoro da uomini: il cinema.

E poi ci sono i registi. Daniele Atzeni, con il documentario "Inferru" che racconta gli ultimi istanti di vita di un minatore del Sulcis travolto da una frana. Francesco Bussalai con il suo "Arbores", un film sulla deforestazione del Monte Ortobene. Paolo Carboni, regista dal tocco sensibile che ha fatto riflettere il pubblico su un assurdo caso di mala giustizia con un'opera pluripremiata, "Polvere".

E ancora: Paolo Castaldi, fumettista e visual artist di fama internazionale, sul palco dell'evento ha portato "Etenesh. L'odissea di una migrante". Una graphic novel su una ragazza etiope che sbarca sulle coste di Lampedusa dopo essere stata rinchiusa in un carcere libico.

Il Collettivo Sikozel, attivo nel mondo del cinema indipendente, ha presentato due opere: con il docu "Se torno" ha offerto una prospettiva unica e originale su Pasolini attraverso l'analisi delle opere di Ernest Pignon-Ernest, precursore della street art che ha trasfigurato la vita e la morte del grande regista sui muri di alcune città d'Italia. Con il film "Interno 167, viaggio a Scampia", invece, è riuscito a raccontare le Vele oltre la coperta mediatica posata sul quartiere da Gomorra.

Ma c'è di più in questa dodicesima edizione di Buon compleanno Faber.

C'è "Storie di pietre" di Alessandro Leone, un documentario che racconta il post terremoto del 2016 senza sensazionalismi ma seguendo con la macchina da presa chi cerca di tornare alla normalità, chi prova a rivivere la vita di tutti i giorni, compreso un gruppo di restauratori che cercano di rimettere in sesto un crocifisso in tempo per la festa patronale.

E non possiamo dimenticare il racconto straordinario di un capraio che, con maestria e passione, restaura antichi campanacci per creare un suono magico che incanta e rassicura le sue capre. È "Sonallus", il cortometraggio antropologico di Tommaso Mannoni.

E poi ci sono due docu genovesi: "Franco Sartori e la città possibile" di Ugo Roffi e Ludovica Schiaroli, che offre uno sguardo sulla Genova degli anni '80 e '90 attraverso l'impegno di questo noto sindacalista e paladino della sostenibilità ambientale che è riuscito a mettere in contatto il mondo operaio con i primi comitati nati in difesa della salute pubblica. E c'è "Terra a perdere", un'inchiesta sulle basi militari che assediano la Sardegna realizzata a sei mani nel corso di due anni dalle giornaliste Chiara Pracchi e Simona Tarzia, insieme al videoreporter Fabio Palli. Nati negli anni '50 come tributo di guerra, i poligoni hanno ospitato ogni anno le esercitazioni di tutte le forze armate occidentali, hanno preparato guerre, inquinato con il torio radioattivo dei missili Milan, funzionato da discariche per il munizionamento obsoleto della Seconda guerra mondiale e da laboratorio per la sperimentazione di nuovi armamenti.

Paolo Sprega, figura storica dello spazio Teatro Sirio di Monserrato, Sardegna

Gianmarco ed Emidio del CISAV (Centro Indipendente Studi Alto Volturno) allo spazio Pauly Monserrato

Il poetattivista Aldo Matzeu e Gerardo Ferrara

Battista Dagnino da Carloforte per gli amici genovesi

La Comunità di BCF (Le foto sono di Simona Tarzia)

Tra le tante opere presentate in questo mese e mezzo di festival c'è una pellicola muta che ci parla della tratta. "Princesa" è una giovane nigeriana che arriva in Sardegna attraverso i canali dei trafficanti di esseri umani che la vendono al mercato del sesso.

Di più. Tra gli ospiti di spicco, lo scrittore Carlo Vulpio ha presentato il suo romanzo "Il sogno di Achille", un omaggio alla straordinaria vicenda di Gigi Riva, Rombo di tuono. Un racconto che va oltre il calcio per immergersi nelle radici profonde di un legame indissolubile tra un uomo e un'isola.

Fabrizio

Ma il festival non si è limitato alla parola scritta e alla settima arte: sul palco si sono esibiti musicisti come Battista Dagnino, Antonio Petitto e Raoul Moretti nel concerto "In te unde de Faber", un omaggio vibrante e coinvolgente all'opera di De André, capace di trasportare il pubblico in un viaggio emozionante attraverso le note e le parole del grande cantautore genovese.

Ha chiuso la prima parte della rassegna, Adelmo Cervi, figlio di un partigiano valoroso fucilato dai fascisti, che con il suo libro "I miei sette padri" compie un viaggio per ritrovare il papà che non ha mai conosciuto. Il libro è anche il protagonista del film omonimo della regista Liliana Davì, in programma proprio l'ultimo giorno di marzo del festival.

Insieme, questi straordinari contributi così diversi che rappresentano solo una parte dei talenti che hanno partecipato al festival, hanno già reso indimenticabile l'edizione di quest'anno.

Simona Tarzia

Giornalista e documentarista. Coautrice di DigaVox, docu sull'emergenza abitativa a Genova; Un altro mondo è possibile, corto su Mimmo Lucano; Terra a perdere, inchiesta sui poligoni militari sardi. Nominata Cronista dell'anno per il giornalismo d'inchiesta dal Gruppo Cronisti Liguri, nel 2023

Maria Michi, una protagonista del Neorealismo presto dimenticata dal pubblico del Cinema

Valeria Consoli

Senza alcun dubbio il Neorealismo rappresenta un momento di fondamentale importanza nell'ambito del Cinema italiano a cavallo degli Anni Quaranta e Cinquanta, peraltro ampiamente riconosciuto all'estero anche grazie all'apporto di registi come Luchino Visconti con *Ossessione* ('43) e *La terra trema* ('48), Vittorio De Sica con *Sciuscià* ('46) e *Ladri di biciclette* ('48) ma soprattutto come Roberto Rossellini con *Roma città aperta* ('45) e *Paisà* ('46) nonché di sceneggiatori come Sergio Amidei e Cesare Zavattini. Alla moda dei film dei *telefoni bianchi*, filone in voga per tutto il corso degli Anni Trenta in piena epoca fascista e così chiamati per l'abitudine di mostrare frequentemente gli stessi sugli schermi come simbolo di estrazione borghese, si contrappone la necessità di evidenziare alcuni aspetti della realtà italiana, magari fino allora poco esplicitati in quanto rivelatori di una realtà di miseria e di stenti, in cui gran parte del Paese potesse riconoscersi senza infingimenti e ipocrisie.

Per queste ragioni anche la figura tipo dell'attrice finisce per assumere dei connotati differenti: alle bellezze raffinate e filiformi dell'anteguerra si contrappone adesso la figura della donna comune, quando non della popolana dalla tipica bellezza mediterranea, il cui esempio più famoso è sicuramente la figura di Pina[1], magistralmente interpretata da Anna Magnani nella scena di *Roma città aperta*, che avrebbe fatto il giro del mondo, quando corre dietro alla camionetta, che si porta via Francesco, il compagno da cui aspetta un figlio, mentre viene arrestato nel corso di una retata ordita dai nazisti. Recita nel film anche una giovane attrice meno nota, certa Maria Michi, nata nel 1921 a Roma da una famiglia di modeste origini e che fino ad alcuni anni prima aveva lavorato come dattilografa in uno studio legale e quindi come maschera al Teatro Quattro Fontane della Capitale, dove nella stagione 1942- 43 le viene offerta l'opportunità di ottenere una piccola parte nella compagnia di Sergio Tofano e di Diana Torrieri. Non ha la bellezza sfolgorante di alcune partecipanti al nascente concorso di Miss Italia, come - solo per citare le più famose – Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini o Lucia Bosè, bensì una bellezza più casalinga e raccolta, che tuttavia non le impedisce di svolgere dei ruoli come quello di Marina Mari in *Roma città aperta*, dove interpreta la parte in verità piuttosto ambigua di un'amica di Lauretta, sorella di Pina. E' infatti una ex attrice del varietà che vive in un lussuoso appartamento ai Parioli e che intrattiene una relazione con l'ingegnere Giorgio Manfredi[2], un amico di Francesco, che in seguito a un diverbio con Marina, che lui ha intenzione di lasciare, viene denunciato dalla donna, la quale in cambio di una partita di droga, lo consegna a Ingrid, un'agente della Gestapo al servizio del comandante Bergmann.

Maria Michii in "Roma città aperta" (1945) di R. Rossellini

Recita un anno dopo in *Paisà*, il film a episodi girati in diverse parti d'Italia durante la seconda guerra, nel ruolo di Francesca, una prostituta che dopo lo sbarco alleato ad Anzio annovera fra i suoi clienti un soldato americano di nome Fred. Quest'ultimo le parla di una donna, da lui incontrata anni prima fra le macerie della guerra e poi scomparsa, in cui Francesca finisce col riconoscersi. Ma quando, pensando di rivelarsi a lui gli dà un appuntamento per il giorno successivo, il giovane è sparito.

Michi interpretò anche alcuni melodrammi influenzati dal realismo, come *Fatalità* (1947) di Giorgio Bianchi con Amedeo Nazzari (ambientato tra barcaioli del Tevere, passioni e loschi affari) o *L'altra* (1947) di Carlo Ludovico Bragaglia ispirato alla lontana ad un caso di cronaca nera realmente avvenuto, il delitto Graziosi, che appassionò l'Italia nell'immediato secondo dopoguerra.

A guerra finita, dopo una breve relazione con Sergio Amidei, lo sceneggiatore di *Roma città aperta* - insieme a Federico Fellini ed allo stesso Rossellini – nonché di molti altri film dell'epoca, Maria Michi sposa il Duca Augusto Torlonia, allontanandosi dal mondo del Cinema, che tuttavia non smette del tutto di frequentare. E' il Cinema, che tuttavia ha ormai poco da offrirle, se non per la quantità dei film, che le propone di girare, quanto per la qualità dei medesimi, quasi tutti di scarso valore artistico e che, anche quando si distinguono riguardo a registi e soggetti, le riservano tuttavia ruoli di scarso valore artistico. E' il caso di *Ultimo tango a Parigi* ('72) di Bernardo Bertolucci, di *Salon Kitty* ('76) di Tinto Brass, liberamente adattato dall'omonimo romanzo di Peter Norden[3] ed interamente ambientato a Berlino in un'elegante ed esclusiva casa di tolleranza frequentata dagli ufficiali nazisti, la cui tenutaria ha come interprete l'attrice svedese Ingrid Thulin, o di *Irene Irene* (1975), un film drammatico dell'allora esordiente Peter Del Monte. Dopo una lunga malattia Maria Michi muore nel 1980 a soli 59 anni nella casa della sorella a Grottaferrata.

Nel '96 il regista Carlo Lizzani la ricorda nel suo film *Celluloide*, una rivisitazione della genesi del film *Roma città aperta* tratta dal romanzo omonimo di Ugo Pirro del 1983, che insieme allo stesso Carlo Lizzani ed a Furio Scarpelli ne cura la sceneggiatura, affidando ad Anna Falchi il ruolo di Maria Michi mentre quello di Anna Magnani, dopo il rifiuto da parte di Sabrina Ferilli di fare rivivere sullo schermo 'Nannarella', viene impersonato da Lina Sastri. Completano il cast Giancarlo Giannini nel ruolo di Sergio Amidei e Massimo Ghini in quello di Roberto Rossellini.

Maria Michi in "Paisà" (1946) di R. Rossellini

Valeria Consoli

1 - *ispirato alla figura di Teresa Gullace.*

2 - *alias Luigi Ferraris, interpretato da Marcello Pagliero*

3 - *Peter Norden, Salon Kitty, un reportage inedito sull'attività di una raffinata casa di appuntamenti, Bietti, 1971.*

Quel ragno nero sul treppiedi: analisi dei rapporti tra Luigi Pirandello e il Cinema, con particolare riferimento ai Quaderni di Serafino Gubbio Operatore

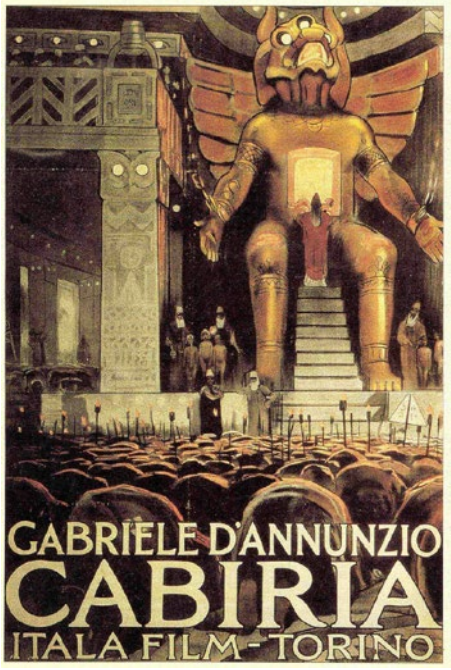
Nino Genovese

I *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Luigi Pirandello, uscito nel 1925 (presso l'editore Bemporad), costituisce l'edizione definitiva del romanzo *Si gira*, pubblicato a puntate, tra il 1° giugno e il 16 agosto 1915, sulla rivista «Nuova Antologia» (Firenze) e, poi, in volume nel 1916 (Fratelli Treves); anzi, la prima ideazione di quest'opera è da farsi risalire ad una stesura risalente al 1904, che reca il titolo *Filauri* e, poi, diventa *La Tigre*; solo che, in realtà, le prime due stesure non si svolgevano all'interno di una Casa di produzione Cinematografica, né vi compariva il personaggio di Serafino; invece il *Si gira*, poi divenuti i *Quaderni*, sembrerebbe la prima opera del Novecento incentrata sul mondo del cinema!

In effetti, non è così, dato che, in precedenza, altri scrittori ed intellettuali avevano assunto il mondo del cinema come tematica dei loro interventi: per esempio, nel 1907, Edmondo De Amicis scrive il racconto *Cinematografo cerebrale*, ma qui il cinema c'entra solo di riflesso, a livello di semplice denominazione, perché esso assume le caratteristiche di "flusso di pensieri ininterrotto"; vi sono, poi, Giovanni Papini che, sempre nel 1907, pubblica *La Filosofia del Cinematografo* («La Stampa», Torino, 18 maggio 1907) e Guido Gozzano che – oltre a collaborare come sceneggiatore ad alcune opere cinematografiche – pubblica il saggio *Il Nastro di celluloide e i Serpi di Laocoonte* e scrive anche un racconto, assolutamente sconosciuto, incentrato sul cinema, dal titolo *Paloma, il Film*.

Si aggiunga che, nel 1914, Gabriele D'Annunzio collabora al *kolossal* di Giovanni Pastrone, *Cabiria*, di cui – secondo il suo stile aulico, retorico ed altisonante – riscrive tutte le didascalie, mentre, per una questione di "pubblicizzazione" del prodotto (data la notorietà del "Vate"), il film gli viene interamente attribuito, come se ne fosse stato lui stesso l'autore e il regista (cosa assolutamente non vera)!...

Ora, su questa importante ed originale opera



pirandelliana, si è tenuta a Messina, il 29 aprile 2024, presso l'Accademia Peloritana dei Pericolanti (Università di Messina), una "Giornata di studi" di respiro internazionale, con l'intento di analizzare a fondo il legame tra Pirandello e il mondo del cinema, dal titolo *Vita e spettacolarizzazione della vita. Verso il centenario dei "Quaderni di Serafino Gubbio" di Luigi Pirandello*, promossa e organizzata dal Cineforum "Orione" (Messina), dall'Associazione "Antonello da Messina" (Roma - Messina) e dalla Fondation "Erica Sauter" di Ginevra, in collaborazione con l'Accademia Peloritana dei Pericolanti e l'Università di Messina (con il patrocinio della Pasticceria Irrera).

Dopo i saluti "di rito" di Alessandra Tramontana (Dicam / Dipartimento Civiltà Antiche e Moderne), Vincenzo Fera (Accademia dei Pericolanti), Milena Romeo (Associazione "Antonello"), Dagmar Reichardt (Fondation "Erica Sauter"), il Convegno ha visto le relazioni di Antonio Baglio (Università di Messina), che ha tratteggiato il periodo storico dei *Quaderni*; Antonio Sichera (Università di Catania), che ha analizzato "Serafino tra ieri e oggi"; Pietro Frassica (Università di Princeton - Usa), con la relazione "Pirandello, Serafino e il corpo dei fantasmi a un crocevia"; Giorgio Forni (Università di Messina), "Vita e macchina nei *Quaderni*

Luigi Pirandello (1867 – 1936)

di Serafino; Lia Fava Guzzetta (LUMSA di Roma - ideatrice scientifica del Convegno), si è soffermata sul romanzo "tra confessione, verbalizzazione e denuncia"; Ulla Schröder Musarra (Università di Lovanio e di Nimega), su "Serafino e l'*Ecole du Regard*; Franco Musarra (Università di Lovanio) su "L'ironia di Pirandello"; Nino Genovese (Università della Terza Età / Unitre di Messina), ha chiuso il Convegno con una relazione conclusiva, di carattere generale, sui rapporti tra Pirandello e il cinema. Al messinese Pietro Frassica, da circa cinquant'anni docente presso la prestigiosa Università di Princeton, italianista autore di numerose pubblicazioni, è stata anche conferita la «Targa Antonello» come eccellenza messinese nel mondo per i suoi rilevanti studi, fra cui il carteggio Pirandello / Marta Abba.

E torniamo ai *Quaderni*, all'inizio dei quali si legge di un personaggio non meglio identificato, dalla faccia «gracile, pallida, con radi capelli biondi: occhi cilestri, arguti; barbetta a punta, gialliccia, sotto la quale si nascondeva un sorrisetto, che voleva parer timido e cortes, ma era malizioso». Questo «signore venuto a curiosare» in uno Studio cinematografico dell'epoca, che parla con l'operatore Serafino e considera la sua funzione superflua, se non addirittura inutile, è – come si evince anche dalla descrizione fisica – lo stesso Pirandello, che, d'altronde, spinto dalla sua naturale curiosità, si era recato davvero, e più volte, in diversi stabilimenti cinematografici.

Questa citazione, peraltro, mi consente di avanzare una serie di considerazioni.

Innanzitutto, a conferma del grande interesse di Pirandello nei confronti del cinema, proprio i *Quaderni* dimostrano che egli ne aveva una chiara e precisa conoscenza non solo nel 1925, anno dell'edizione definitiva dell'opera,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ma già almeno nel 1914-15, periodo a cui risale la stesura nota con il titolo *Si gira*.

In ogni caso, il romanzo non solo costituisce un'importante teorizzazione del mondo del cinema, che può farsi rientrare nella polemica contro la macchina "disumanizzatrice", tipica dei primi anni del Novecento, ma – come osserva Gian Piero Brunetta – ci presenta un mondo del cinema colto per la prima volta dal suo interno ed analizzato in tutti i suoi risvolti: negli aspetti tecnici e nei problemi connessi con la ripresa e la realizzazione; nel fenomeno divistico (come si evince dalla descrizione dell'attrice Varia Nestoroff), nelle leggi economiche della produzione, del mercato, del profitto»; insomma, in tutti gli aspetti più significativi del cinema di tutti i tempi, già presenti, sia pure *in nuce*, allo stato embrionale, nel cinema dei primi anni del Novecento; ed anche il lessico cinematografico utilizzato dallo scrittore sta ad avvalorare questo assunto.

Ecco il motivo per cui quest'opera, unendo in un nesso ideale letteratura e cinema, è l'unica ad essere stata esplorata ed analizzata in modo paritario sia dagli studiosi di Letteratura italiana che da quelli di Cinema.

Ma la citazione di cui sopra è importante anche perché ingloba altri due motivi, che stanno alla base di tutta la vita e l'opera pirandelliana: l'autobiografismo e l'umorismo.

Il primo fa sì che sprazzi e squarci autobiografici affiorino in tutta l'opera pirandelliana, dalle poesie alle novelle, dai romanzi alle opere teatrali.

Il secondo motivo, ancora più significativo – esplicitato e teorizzato nel famoso saggio su *L'Umorismo* – fa da filo conduttore ad una visione della realtà spesso contraddittoria, che, scomponendosi anche dentro di noi, fa sì che – sono parole dello stesso Pirandello – «ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorge si sdoppia subito nel suo contrario»: è il cosiddetto "Sentimento del Contrario», che sta alla base della concezione umoristica pirandelliana e coinvolge l'intero rapporto dello scrittore con il cinema, diventandone quasi un elemento di identificazione costante.

Infatti, da un lato Pirandello sembra esprimere un netto rifiuto nei confronti del cinema, che, nei *Quaderni...*, viene visto addirittura come qualcosa di mostruoso e in cui si assiste a una specie di trasformazione di ciascun oggetto cinematografico in un corrispettivo animalesco, in un progressivo zoomorfismo del processo di produzione della realtà filmica. Così, se – con una metafora di grande pregnanza visiva e di notevole carica suggestiva – la macchina da ripresa diventa un «grosso ragno in agguato», un «grosso ragno nero sul treppiedi a gambe rientranti», vorace e insaziabile, una macchinetta infernale, una mostruosa invenzione vampiresca, cui si dà in pasto l'anima di attori ed autori, nel contempo «la vita ingoiata dalle macchine» viene quasi metabolizzata, moltiplicata e trasformata in «vermi solitari», cioè in "larve di pellicola", le quali – scrive Pirandello – fissano la vita «che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso», «come un ventre nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica».

E, d'altronde, «il dissidio tra Pirandello e il cinema era fondamentale nella sua stessa concezione "filosofica" della vita e dell'arte. A chi sentiva la realtà come un'ombra, non poteva non ripugnare quell'ombra che si faceva parvenza di realtà; chi scopriva la finzione anche negli aspetti della vita che agli altri uomini apparivano più veri, non poteva aderire a quella finzione che s'ammantava delle prerogative del vero e con la sua forza di persuasione agiva sulle masse.

Dall'altro lato, però, Pirandello non si limita alla condanna *tout-court* del cinema, di cui riconosce, al contrario, le enormi potenzialità; ed anche se esso è sempre considerato – da lui come da tanti altri intellettuali – qualcosa di inferiore al teatro, è pur sempre un nuovo "mezzo" dalle inequivocabili valenze socio-culturali, oltre che spettacolari ed artistiche, che – come tale – merita di essere conosciuto, analizzato e migliorato: magari – nonostante tutto – anche con il suo fattivo apporto.

Certo, lo attirano pure gli ingenti guadagni (nettamente superiori alle collaborazioni giornalistiche e/o al teatro) cui il cinema può da luogo ed a cui egli accenna in più di un'occasione (specie quando si lascia cogliere dalla delusione nei confronti di quel mondo che ora lo attira, ora lo respinge). Purché, però, non si dimentichi che, in ogni caso, il *primum movens* di Pirandello verso il cinema non fu (come avvenne principalmente per Verga e per D'Annunzio) la molla economica, ché una simile asserzione, oltre che ingenerosa, sarebbe anche infondata.

Ecco, fin dall'inizio, la frequentazione dei "teatri di posa", prima della "Cines" e poi della "Film d'Arte Italiana", i cui capannoni di vetro sorgevano a due passi dalla sua abitazione romana di Via Alessandro Torlonia n. 10 (ora Via Antonio Bosio n. 13 b, attuale sede dell'Istituto di Studi Pirandelliani), cui certamente si è ispirato per la descrizione della "Kosmograph" del suo romanzo "cinematografico"; ecco le offerte di soggetti adatti per il cinema a Lucio D'Ambra nel 1911 e a Nino Martoglio nel 1913-14; i suggerimenti a Lucio D'Ambra, autore del soggetto *Papà mio, mi piacion tutti!*, che venne realizzato da Eugenio Perego nel 1918 per la "Film d'Arte Italiana" e alle cui riprese egli assistette; l'aiuto prestato ad Arnaldo Frateili durante la lavorazione del film *Pantera di neve* (che sarebbe poi uscito con il titolo *Senza amore*), e così via!...

Inoltre, nel 1916 entra nella "Tespi Film" come consulente letterario; nel 1917 collabora alla rivista cinematografica *Penombra* (che, poi, diverrà *In Penombra*); nel giugno del 1920, con Decreto del Ministro dell'Interno, viene nominato componente della Commissione per la "revisione delle pellicole cinematografiche" (in pratica, la "Commissione di censura," che doveva rilasciare il "nulla-osta", indispensabile per la circolazione delle pellicole).

Tutto ciò sta a dimostrare l'interesse concreto di Pirandello nei confronti del cinema, senza considerare i numerosi soggetti originali o tratti dalle sue opere, che egli, via via, offre all'industria cinematografica; i contributi teorici e gli interventi, sotto forma di articoli, interviste, saggi, conferenze, che, nel corso del tempo, dedica al cinema, a questa sorta di "musa inquietante", oggetto di riflessione critica, ma anche di ispirazione costante in tutta la sua esistenza.

E non è certo un fatto casuale che in un film mai realizzato, che avrebbe dovuto essere tratto dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, su sceneggiatura scritta dallo stesso Pirandello con Adolf Lantz (fra i tanti, il progetto a cui teneva di più), lo stesso scrittore sarebbe dovuto comparire come attore, nel ruolo dell'Autore (che, nel film, avrebbe dovuto sostituire la figura del Padre), mentre il ruolo della Figliastra avrebbe voluto che venisse assegnato a Marta Abba.

Non solo! Quando la sua "diletta" Marta si reca negli Stati Uniti, dove ottiene un grande successo in campo teatrale, Pirandello – che, pure, avrebbe dovuto esserne particolarmente contento – si ritrova a pensare, per il futuro della sua "amica", non tanto all'ambito teatrale (in cui, peraltro, è già inserita), quanto proprio a quel cinema in buona misura criticato, arrivando – in una bella lettera – a immaginarla alla guida non di «una comunissima Ford, bensì di una super-macchina di una super-Casa per le super-strade di Hollywood», profetizzandole il trionfo e chiamandola «diva Marta, regina di tutti gli schermi del mondo».

È il grande sogno americano di Pirandello, il mito di Broadway e – soprattutto – della "magica" Hollywood, dove i sogni si trasformano in realtà.

E questo sogno americano – irrealizzato – unisce Marta Abba e il cinema; non Marta Abba e il teatro: forse perché il cinema dava più fama, più successo e più denaro del teatro; ma, certo, se l'avesse detestato, non l'avrebbe neanche accostato al nome di quella che indubbiamente fu

segue a pag. successiva

Marta Abba (1900 – 1988). Musa ispiratrice del grande scrittore e drammaturgo Luigi Pirandello, fu una delle più grandi interpreti del Novecento.

segue da pag. precedente

il grande amore ("platonico" quanto si vuole) della sua vita, a quella Marta Abba a cui avrebbe voluto fare interpretare, negli Stati Uniti, il ruolo della protagonista di *Come tu mi vuoi* (1932) di George Fitzmaurice, che, invece, fu affidato a Greta Garbo e alla quale, in Italia, avrebbe voluto fare interpretare *Acciaio*, senza riuscirci neanche in questo caso, visto che la Cines le preferì Isa Pola.

A questo punto, quel "sentimento del contrario", quell'atteggiamento fortemente conflittuale, che ho asserito essere una costante di Pirandello nei confronti del cinema, che, da un lato critica, ma a cui, dall'altro, collabora attivamente e in vari modi, viene ridimensionato dalla constatazione che tale conflitto, forse, è più apparente che reale, se colto in tutte le sue motivazioni, alla luce di quanto abbiamo affermato.

Ma, indubbiamente, non si può negare che – "pirandellianamente" – così esso ci appare; o meglio, più che un conflitto vero e proprio, si tratta di un atteggiamento complesso e contraddittorio, una sorta di "attrazione-repulsione", di *odi et amo*, che, d'altronde, rispecchia la natura stessa dell'uomo, «ora violino, ora contrabbasso».

In ogni caso, sia o non sia reale, la vita – che, proprio secondo la "lezione" di Pirandello, è superiore all'arte – si prende, per così dire, la "rivincita"!...

Come?

Su un punto delle idee di Pirandello relative al cinema non vi sono dubbi di sorta, nel senso che la critica è netta, precisa.

Quando si comincia a parlare, in maniera sempre più insistita e pressante, di passaggio dal muto al sonoro, Pirandello, in varie occasioni (ad esempio, in un'intervista rilasciata a Corrado Alvaro e poi in due articoli, *Dramma e sonoro*, e nel più noto *Se il film parlante abolirà il teatro*), si scaglia *toto corde* contro il sonoro, o meglio contro il cinema parlato (e non è certo il solo; anche un grande attore-regista-autore come Charlie Chaplin, ad esempio, la pensava allo stesso modo), arrivando alla conclusione che, con l'avvento del sonoro, il cinema sarebbe diventato «una brutta copia, meccanica e fotografata, del teatro», che rappresenta, invece, la vita, finendo con il distruggere non tanto il teatro (come si temeva) quanto se stesso.

Semmai, il cinema avrebbe potuto accostarsi non tanto alla parola, ai rumori, ai suoni, quanto al proprio elemento naturale, cioè alla musica, diventando, in tal modo, il «linguaggio verbale» di essa: *cinemelografia* (termine da lui stesso coniato), cioè opera tutta affidata soltanto alla fusione tra la musica e le immagini (come farà, qualche anno dopo, Walt Disney, con *Fantasia*, che, a quanto pare, sull'argomento aveva avuto occasione di discutere con lo stesso Pirandello). Addirittura – e qui si vede in maniera incontrovertibile ed evidente il senso dell'umorismo pirandelliano – nel 1929, durante un suo soggiorno berlinese, scrivendo al figlio Stefano, pensa al progetto di un «film parlante contro i film parlanti», da offrire alla "British International Pictures", che l'aveva inviato a Londra per vedere quei film sonori e parlati, da cui aveva ricevuto una prima impressione assai negativa: e si noti la fine ironia contenuta nella stessa idea!...

Ma ecco che, a distanza di appena un anno, muta completamente la prospettiva: infatti, quando il regista viennese Joe May, che già gli aveva chiesto, per conto dell'UFA, un soggetto per l'attore tedesco Emil Jannings, gli propone di poter trarre da *Ma non è una cosa seria!* un film musicale, Pirandello accetta, affermando di non avere prevenzione contro nessun genere».

Ed è vero, tanto che, nello stesso identico periodo (cioè tra il 1929 e il 1930), Pirandello – secondo la preziosa indicazione di Francesco Callari – scrive addirittura il libretto di un vero e proprio *musical*, dal titolo *Proprio così*, che diventa *Just Like That* nell'adattamento americano di Irma Bachrach, che si sarebbe dovuto mettere in scena a Broadway e poi ridurre in commedia musicale per lo schermo.

D'altronde, i contatti fra Pirandello e i produttori americani furono sempre molto intensi, come può servire anche a dimostrare il favoloso contratto che, nel 1930, firmò per la Paramount, per quattro soggetti e la supervisione dei dialoghi, che poi, per vari motivi, non vennero realizzati.

Accanto agli scritti teorici, vi sono poi quelli per così dire "creativi", che sono ben dodici, ridotti dallo studioso Francesco Callari a dieci, perché, secondo le sue ricerche, proprio i due più noti, significativi e importanti, scritti appositamente per il cinema – vale a dire *Giuoca, Pietro* del 1932 (da cui Walter Ruttmann trarrà, l'anno successivo, il film *Acciaio*), e *Dove Romolo edificò* (rielaborazione e commistione di due sue precedenti novelle, *Requiem aeternam dona eis, Domine!* e *Romolo*, da cui Mario Baffico ricaverà, nel 1935, il film *Terra di nessuno*, uscito nel 1939), non sarebbero opera di Pirandello, ma del figlio Stefano Landi (o, comunque, frutto di una loro stretta collaborazione).

Di questi dodici soggetti, sei sono "originali"; altri sei tratti da sue opere, in particolare da alcune sue novelle.

Da notare che – per ironia della sorte – il primo film sonoro, cantato e parlato, della storia del cinema italiano (*La Canzone dell'amore*, diretto da Gennaro Righelli nel 1930, con *leit-motiv* la famosa canzone *Solo per te, Lucia*), è tratto proprio da una novella di Pirandello che – ironia nell'ironia – s'intitola *In silenzio*: come dire che la vita, la realtà prendono il sopravvento e si fanno beffe dello stesso Pirandello.

Ora, se questo è l'atteggiamento dello scrittore nei confronti del cinema, non si può non porre l'attenzione – anche per rapidi spunti – su quello che si può considerare il rovescio,

segue a pag. successiva

Greta Garbo e Erich von Stroheim in " Come tu mi vuoi" (As You Desire Me, 1932) di George Fitzmaurice

segue da pag. precedente

l'altra faccia della medaglia, cioè l'eredità e l'influsso che Pirandello ha esercitato sul mondo cinematografico: basti pensare a registi come Ingmar Bergman, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Alain Robbe-Grillet, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Akira Kurosawa, Woody Allen de *La Rosa Purpurea del Cairo* e di *Zelig*, ecc.

Inoltre, Pirandello è l'autore italiano più "filmato", che ha attratto maggiormente i registi e il

Acciaio (1933) di Walter Ruttmann, unica pellicola per la quale Luigi Pirandello abbia firmato un soggetto originale (anche se profondamente rivisto in sede di realizzazione)

mondo cinematografico (non solo italiano)!.

Infatti, mentre Pirandello viveva, furono girati quindici film (di questi, otto risalenti all'epoca del muto, sette realizzati dopo l'avvento del sonoro); poco di più quelli realizzati dopo la sua morte: circa diciotto, compresi *Tu ridi* e *Kaos* di Paolo e Vittorio Taviani (forse, il miglior film tratto da Pirandello: tra le più belle immagini, quella dei bambini che scivolano sulle sabbie bianche di Lipari, finendo nell'azzurro mare dell'isola eoliana); *La Balia* ed *Enrico IV* di Marco Bellocchio; da quest'ultima opera sono state tratte, nel corso del tempo, tre versioni (1943, 1967, 1984), così come anche da *Il Fu Mattia Pascal* (1925, 1937, 1985).

L'ultimo film, bellissimo, è *La Stranezza* di Roberto Andò, che ricostruisce la genesi dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, attraverso le vicende di due "becchini" (i bravissimi Ficarra e Picone); c'è anche Pirandello (interpretato da un somigliantissimo Toni Servillo) e si vede l'incontro fra lui e Giovanni Verga (in occasione del suo ottantesimo compleanno): un incontro veramente avvenuto, di cui sarebbe interessante conoscere quei particolari assolutamente sconosciuti che hanno caratterizzato il loro dialogo ed approccio, che metteva di fronte due tra i più grandi scrittori siciliani di tutti i tempi!...

Vorrei inoltre ricordare che sul rapporto Pirandello / cinema sono già stati pubblicati, su questa rivista, due articoli, ai quali rimando: Fabio Massimo Penna, *Pirandello e il cinema. Un rapporto contrastato* (A. VI, N. 52, luglio 2017); Pierfranco Bianchetti, *Luigi Pirandello e il cinema, un amore controverso* (A. VIII, N. 69, febbraio 2019).

In conclusione, si può anche asserire che il cinema faccia parte integrante della vita e dell'attività artistica di Pirandello, del suo *work in progress*, della sua personalità eclettica e completa, che spazia in tutti i settori dell'arte: dai romanzi alle novelle, dalle commedie e drammi teatrali alla poesia e alla pittura (Pirandello, per quanto ciò sia poco noto, si dilettò non solo di poesia, ma anche di pittura); ma non trascura neppure le sceneggiature e i soggetti cinematografici originali, sì da poterlo quasi considerare – per dirla con Rossano Vittori – un potenziale «maestro di cinema», di quel cinema che, pur rappresentando (come si è detto) un vero e proprio contrasto con la sua concezione della vita e dell'arte, ne caratterizzò ugualmente tutto il suo «involontario soggiorno sulla terra»; di quel cinema con cui egli ha un rapporto più complesso e problematico (e, nel contempo, più sentito ed autentico) di tanti altri intellettuali dell'epoca: certo, molto di più di quello che con essi ebbero altri due grandi scrittori, come Verga e D'Annunzio, che, insieme con Pirandello, possono assumersi a simbolo del rapporto "cinema-letteratura" nel periodo dei primi tempi del cinema e, se si vuole, di tutto il periodo del muto.

Infatti, si può senz'altro affermare che tutt'e tre gli scrittori furono attratti al cinema soprattutto in funzione del denaro, delle notevoli possibilità economiche, dei facili guadagni che esso offriva; ma l'elemento economico ebbe la prevalenza in Verga, che non intuì le enormi potenzialità e possibilità espressive insite in quel cinema, che era ancora agli inizi della sua lunga storia; e in D'Annunzio che, pure intuendole, dal cinema si lasciò coinvolgere quasi esclusivamente per il guadagno; invece, Pirandello, pur accostandosi al cinema sempre per motivi economici e pur criticandolo nei suoi aspetti deteriori, ne fece un elemento di attenzione e di considerazione praticamente in tutta la sua esistenza.

Si tratta, comunque, di un atteggiamento tipico degli scrittori e degli intellettuali in genere di quel periodo nei confronti del cinema: amato e odiato al tempo stesso, osannato (in qualche occasione), criticato e contestato (in molti più casi); ma, comunque – tranne poche eccezioni – mai ignorato.

In fin dei conti, l'atteggiamento non solo di Pirandello, ma anche della maggior parte degli scrittori e degli intellettuali dell'epoca, è lo stesso di Serafino Gubbio, il protagonista dei *Quaderni* pirandelliani, a cui ora ci piace ritornare in una sorta di percorso circolare: riflessione critica, ma anche perplessità; diffidenza, ma anche interesse.

Insomma (come già detto), una specie di "attrazione-repulsione", un vero e proprio *odi et amo* verso quel cinema da cui furono, spesso, negativamente "colpiti", ma – investendo la loro naturale "curiosità" intellettuale – anche "tentati" ed affascinati. E al cui sottile e intrigante fascino essi non seppero o non vollero sottrarsi, catturati dal "gioco" affascinante ad esso sotteso, dai suoi diversi volti e sfaccettature, dalla suggestiva pregnanza immaginifica e visionaria, dai continui rimandi alla vita e al suo inquietante, sfuggente, contraddittorio significato.

Così come Ulisse, con il suo desiderio di conoscenza, non seppe resistere al canto delle Sirene, anche per loro il cinema fu come una stupenda sirena, che – nel grande mare della vita – li attrasse con il suo canto ammaliatore e da cui essi volentieri si lasciarono sedurre.

Ed è qualcosa che capita ancora oggi, a tanti di noi!...

Nino Genovese

"Kaos" (1984) dei fratelli Tavian

Il nostro omaggio a Gaetano Di Vaio

Una rappresentazione di vita vissuta, una storia di riscatto. Gaetano con generosità si è impegnato a dare le stesse possibilità anche agli altri

Gaetano Di Vaio, (1968 – 22 maggio 2024) un passato da ragazzo di strada originario di Piscinola, a ridosso di Scampia, quartiere nella periferia nord di Napoli, un percorso di vita tra dannazione e riscatto, raccontata anche nel libro: "Non mi avrete mai" (Gaetano Di Vaio e Guido Lombardi, Einaudi Editore).

La tossicodipendenza e lo spaccio, da giovane, l'hanno portato prima in riformatorio, poi al carcere di Poggioreale, dove ha scontato 7 anni senza arrendersi a un destino che sembrava già scritto. Di Vaio ha sfruttato il tempo in detenzione per studiare e costruirsi un futuro insperato. Quindi ha deciso di diventare operatore sociale. Attraverso la passione per il cinema si è fatto imprenditore culturale. E' stato attore, con quel sorriso sfrontato e l'inconfondibile voce roca; autore, regista, produttore e scrittore. Ha fondato due case di produzione, la Bronx Film e la Partenope Pictures Entertainment.

Nelle sue espressioni, Gaetano ha descritto il disagio sociale delle periferie degradate, il mondo della tossicodipendenza e della vita carceraria, con attenzione alla lotta contro la criminalità, alle minoranze, ai migranti ed alla disoccupazione giovanile. E' diventato riferimento per molti giovani cineasti napoletani e di importanti set.

Lo ricordiamo con ammirazione e affetto insieme a tutti coloro che credono nelle storie di redenzione e, attraverso l'Associazionismo, si adoperano per dare la possibilità a tutti di riscattarsi.

DdC

Da Kiev a Hollywood. La favola diventata realtà di Anatole Litvak

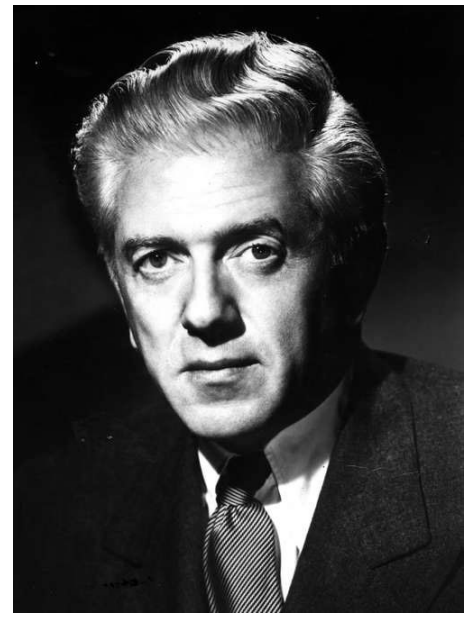
Al festival Il Cinema Ritrovato 2024 un omaggio al regista ebreo ucraino di *Mayerling* e *Anastasia*

Giovanni Verga

Nonostante abbia avuto una gloriosa e prolifica carriera coronata da successi, Anatole Litvak non è un nome molto frequentato anche dai cinefili. Finito da molti anni in un immeritato dimenticatoio, viene ora riscoperto dal festival *Il Cinema ritrovato* 2024 di Bologna, che gli dedica un corposo omaggio con diverse sue opere. La carriera di Litvak è stata molto particolare ed allo stesso tempo comune alle vite professionali complicate e "nomadi" di tanti colleghi registi europei che operarono a Hollywood dagli anni ruggenti del muto fino al secondo Dopoguerra. Citiamo solo Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Douglas Sirk. Senza avere il talento di quelle celebri firme, la sua nomination all'Oscar come miglior regista per *La fossa dei serpenti* (The Snake Pit, 1948) e come miglior film per *I dannati* (Decision Before Dawn, 1951) testimoniano il suo altissimo livello professionale. Ma ebbe giudizi contrastanti. Se Bette Davis, protagonista femminile di *Paradiso proibito* (All This and Heaven Too, 1940), lo trovò "schiavo dei suoi preconcetti, privo di flessibilità, immaginazione e coraggio di improvvisare", al contrario Tyrone Power, protagonista di un altro melodramma, *Sono un disertore* (This Above All, 1942), ammirava il suo metodo di lavoro rigoroso: "Mi piace la sua severità: ti tiene sempre sul filo", ebbe a dire. L'elogio più eloquente venne però da un'altra star d'anteguerra, ebreo come lui, Edward G. Robinson, interprete del film antinazista *Confessions of a Nazi Spy* (1939): "Sicuramente uno dei film più urbani, sofisticati, da veri buongustai; un film tra i più antinazisti mai visti, e anche talentuoso".

Di origini ebraiche, Litvak non fu un profugo perseguitato dal nazismo ma un regista ambizioso che seppe cogliere tutte le opportunità per fare carriera. Ucraino, nato a Kiev nel 1902, si trasferì con la famiglia nella più cosmopolita San Pietroburgo quando aveva cinque anni. Partì per la Germania nel 1924, deciso a lavorare nello studio più prestigioso d'Europa, l'UFA (*Universum Film AG*) la grande azienda cinematografica tedesca che, durante gli anni Venti, tentò di togliere l'egemonia sul mercato internazionale all'industria hollywoodiana. Come molti altri negli anni Trenta, realizzò poi film in Francia, Germania e Inghilterra, tra cui *Sleeping Car* (1933), con Ivor Novello e Madeleine Carroll. Ma fu il grandioso successo della storia d'amore *Mayerling* (1936), che fece conoscere all'estero le sue notevoli capacità tecniche nell'uso della macchina da presa e del suono, e ad attirare l'attenzione di Hollywood. L'offerta più interessante arrivò dalla Warner Bros, l'unico grande studio la cui politica era esplicitamente antinazista: da qui la particolare attenzione per Litvak e il successivo film con Robinson. Ottenne un contratto di tre anni per sei film e divenne cittadino americano naturalizzato nel 1940. Tuttavia, come tanti talenti emigrati (anche Lang, per esempio), Litvak aveva poco controllo sulla scelta dei progetti e fu obbligato a lavorare su diversi generi, mostrando però competenza e capacità in ognuno di questi. I suoi film *noir* sono quelli che attirarono maggiormente l'attenzione di critica e produttori. Realizzò infatti tre film che si possono definire "precursori" del genere, *Il castello sull'Hudson* (Castle on the Hudson, 1940), con John Gardfield, anch'egli ebreo, *Fuori dalla nebbia* (Out of the Fog, 1941), con Ida Lupino e ancora Garfield, e *Blues in the Night* (1941); e poi due pellicole esemplari del clima cupo del dopoguerra: *La disperata notte* (The Long Night, 1947) - un remake piuttosto presuntuoso con Henry Fonda del celebre noir francese *Alba tragica* di Marcel Carnè (1939) con Jean Gabin -, e soprattutto il celeberrimo *Il terrore corre sul filo* (Sorry, Wrong Number, 1948), con Barbara Stanwyck. Tutti mostrano l'inquetudine, la paranoia e il senso di sradicamento che sono centrali nel genere *noir* e suggeriscono la comprensione empatica di questi problemi da parte del regista. *Il terrore corre sul filo* è un thriller psicologico, scritto da Lucille Fletcher, che riuscì a sfruttare appieno la possibilità di abbinare immagini al proprio testo radiofonico, sia nelle sequenze retrospettive che negli ambienti che facevano da sfondo al dramma. La storia, venata di amara ironia, racconta di come una serie di telefonate intercettate involontariamente vengano prima trascurate e poi fraintese, dando origine a un crescendo di tensione che copre un arco di tempo uguale alla durata del film, fino al culmine finale. Tuttavia, Litvak ha anche mostrato un vivo interesse per temi sociali e politici ed è sempre stato alla ricerca di argomenti stimolanti piuttosto che costruire dei film su misura per le star del momento. La sua versatilità e la capacità di destreggiarsi tra i generi tocca però il vertice nei due successi planetari raggiunti nella parte finale della sua carriera, *Anastasia* (1956) e *Le piace Brahms?* (Goodbye Again, 1961). *Anastasia* è la storia di un intrigo di esiliati russi per far passare una ragazza smemorata per una figlia dello zar scampata all'eccidio dei Romanov. La leggenda della futura zarina ancora superstite venne abilmente trasformata da Litvak in una fiaba alla Andersen, con la piccola emarginata che scopre il dono dell'amore in un mondo ostile. Il successo commerciale della commedia fu merito soprattutto di Ingrid Bergman che ebbe l'Oscar come miglior attrice, riscattandosi dall'ostracismo che

segue a pag. successiva



Anatole Litvak (1902 – 1974)

"I dannati" (1951)

"Anastasia" (1956)

segue da pag. precedente

le era stato inflitto dopo gli scandali europei con Roberto Rossellini. Ancora con la Bergman, *Le piace Brahms?* è invece un *high class* melò su un triangolo sentimentale a Parigi tra una donna matura legata a un uomo che la trascura, e un giovane cliente del suo studio da arredatrice. E' ancora Ingrid il centro della sto-

ria e il nome di maggior richiamo del film, che ebbe un successo notevole di cassetta nonostante la tiepida accoglienza della critica. Litvak infatti era uno dei pochissimi registi di Hollywood che potevano portare sullo schermo un'analisi così sofisticata dei sentimenti come quella raccontata nel libro di Francois Sagan da cui il film era stato tratto. Il resto lo fecero il set tutto parigino e il superbo "triumvirato" di attori formato oltre che dalla Bergman, da Yves Montande, nel ruolo del giovane corteggiatore, da un Anthony Perkins al picco della popolarità dopo il ruolo di Norman Bates in *Psycho*.

Giovanni Verga

L'ultimo ciak di un genio. Roger Corman

Ignazio Gori

Era l'uomo dei miracoli. Moltiplicava l'aria fritta in dollari. Non è mica da tutti infatti fare un film in una settimana e lasciare traccia, creare un mito. Quando si prende in giro un megalomane che tende a ripetere, come un intercalare: "quello l'ho scoperto io ... l'ho lanciato io ... l'ho inventato io ...", non vale se stiamo parlando di Roger William Corman (Detroit, 5 aprile 1926 – Santa Monica, 9 maggio 2024), perchè lui l'ha fatto davvero. Tanti infatti nella Hollywood Babylon gli devono tutto, carriera, stile, approccio artistico, quel *"thinking smart"* che scarnifica e ottimizza una idea, riuscendo ad equilibrare lo spirito di una storia con le esigenze commerciali. E ovviamente smussando la follia. Era un innamorato del cinema, così come lo è Quentin Tarantino che lo ha sempre considerato un padre artistico. Chi appunto, tra gli innamorati del cinema, non ha mai sognato di fare un film partendo dal nulla, con in mano una valigia di cartone e in tasca una sceneggiatura stropicciata?

Corman era un riciclatore, un visionario con un eccelso intuito per il successo. È stato definito il re del *low budget*, dei "B Movies", impropriamente chiamati così da chi ha le idee confuse su cosa sia un film che funziona ed emoziona e un film che non lo è, ma è considerato d'autore da critici e intellettuali frustranti. Roger *"The Cormorant"*, il cormorano – chiamato così per le sue qualità di cavarsela in ogni situazione – il cormorano infatti è un uccello che può vivere sia in acqua che sulla terraferma – ha sempre riempito i *drive-in* e le sale con una quantità e soprattutto una varietà di opere impressionante – nei '50 e '60 una media di 4 film all'anno – creando intorno a sé – forse questo è il vero segreto del suo longevo successo – una squadra di complici fedelissimi, validi e preparati: Les Baxter che componeva le colonne sonore, il direttore della fotografia Nicolas Roeg, poi geniale regista lui stesso (l'horror *A Venezia ... un dicembre rosso shocking* è un capolavoro, ma anche *Il lenzuolo viola*), lo sceneggiatore Robert Towne (*Chinatown* di Roman Polanski lo ha scritto lui, ma anche *Missouri* di Arthur Penn e *Chiedi alla polvere*, tratto dal mio amato John Fante, film del quale firma anche la regia).

Figlio della città dei motori, la grigia Detroit, nel Michigan, Corman ha tutt'altro che una base culturale debole e incerta, anzi, si è infatti laureato prima in ingegneria a Stanford, per far contenti i genitori, per poi seguire la sua passione per la letteratura andando a studiare in Inghilterra, a Oxford, sfruttando la borsa di studio per veterani di guerra; aveva infatti prestato servizio in Marina durante il secondo conflitto mondiale. Gli studi in Europa devono avergli fatto sorgere le prime convinzioni che da certa letteratura (Edgar Allan Poe per esempio, ampiamente saccheggiato) avrebbe potuto cavare sceneggiature a gogò, senza forzare troppo la fantasia. E avrà ragione, infatti il sodalizio con Vincent Price avrebbe generato una filmografia stracult. Ovviamente, come tutte le più magiche favole della vita, quando il nostro torna in patria dall'Europa non ha il becco di un dollaro e da disoccupato (non ci pensa proprio a fare l'ingegnere) si trasferisce nella scintillante città delle opportunità, Los Angeles, California, dove dopo tanti tentativi ottiene un misero lavoretto da fattorino/tuttofare – *all-arounder* dicono in America – presso la 20th Century Fox. È forse stato un caso? Secondo la leggenda è stato il fratello Gene a farlo assumere dalla nota casa di produzione. Gene era un agente di attori ed era lui che avrebbe voluto fare carriera a Hollywood, ma il destino ha altri occhi e quello di Roger era segnato dal successo. Nel 1954 infatti riesce a piazzare la sua prima sceneggiatura. Arrivano i primi verdoni. Da questo momento in poi la sua filmografia – incentrata su horror, sci-fi, fantascienza, thriller *hard boiled*, avventurosi, western e mitologici ibridati con altri

segue a pag. successiva

Roger Corman (1926 – 9 maggio 2024)

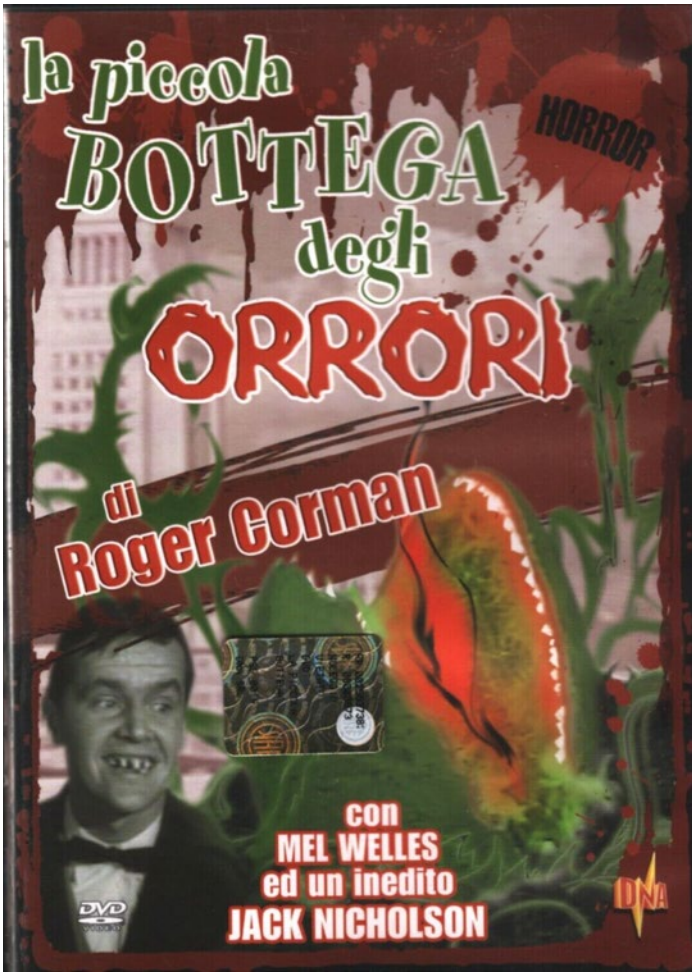
segue da pag. precedente

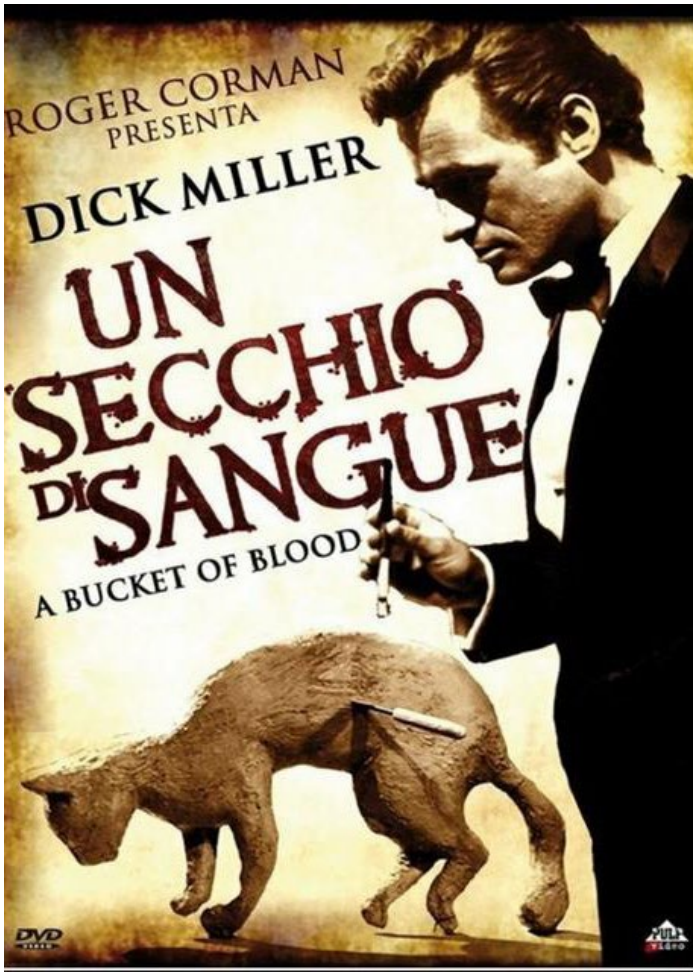
sottogeneri – assume un ritmo frenetico. Nell'anno di grazia 1957 arriva a dirigere 8 film. Dico 8! (sic!). Potrei schematizzare una mia filmografia personalissima, ma sarebbe pleonastico. Non posso comunque non indicare alcuni titoli che ho visto e rivisto e che consiglio agli attenti lettori di ***Diari di Cineclub***: *La piccola bottega degli orrori*, uno strano horror grottesco dai toni comici, un vero gioiello dal bassissimo costo, nonché una delle prime apparizioni di Jack Nicholson, film che ho sempre adorato; *La città dei mostri*; *La sopravvissuta*; *Sepolto vivo*; *Un secchio di sangue*, splendido; *Il vampiro del pianeta rosso*; *L'odio esplode a Dallas*; *Il clan dei Barker*, con una grande Shelley Winters, *Il massacro del giorno di San Valentino*, estratto dalla vita del boss Al Capone. Ma Corman è un animale da cinema a tutto tondo, oltre a scrivere, produrre e promuovere, ricicla e rinnova le carriere di attori "maledetti" – Boris Karloff, Peter Lorre, Ray Milland – nonché si preoccupa di spianare il sentiero ad autori e registi di talento che avrebbero tracciato una nuova geografia hollywoodiana, su tutti Peter Bogdanovich, Monte Hellman, Jack Hill, Jonathan Demme e Joe Dante. Corman è stato un ponte che ha unito generazioni distanti, quella dei vari Tod Browning e William Castle a quella dei Russ Meyer, John Waters … fino ad arrivare ai nostri prolifici Umberto Lenzi e Joe D'Amato, che proprio col "Cormorano" aveva collaborato nel film *sexploitation* del 1974 *La rivolta delle gladiatrici* (magnifica Pam Grier).

Sono più di duecento i film scritti, prodotti e distribuiti nel corso di settant'anni da Corman, una summa filosofica confluita nel manuale autobiografico *Come ho fatto 200 film a Hollywood senza mai perdere un dollaro*, pubblicato in Italia da Lindau, una specie di Bibbia per tutti i giovani cineasti traboccanti di idee. L'Oscar alla carriera conferitogli nel 2009 non può riassumere quanto gli deve tutto il mondo del cinema. Corman è rimasto sempre umile, aperto a nuovi orizzonti, disponibile ad accogliere e aiutare. C'è un episodio che può spiegare più di chiunque altro di che pasta fosse fatto. Nel 2007, nel corso di uno dei miei deliri cinematografici, quando inviavo soggetti a raffica alle case di produzione, inviai un soggetto anche alla casa di produzione di Corman. Il soggetto si intitolava *Le paranoie di Tony Randazzo*, una storia grottesca, ma anche romantica, liricamente tragicomica, su un capostazione con la fobia dei serpenti. Dopo due mesi ebbi una risposta. Non ci potevo credere. A scrivermi fu Mss. Lively, una assistente di Corman la quale mi invitava, secondo i consigli del maestro, a tagliare alcune parti superflue dello *script*, a modificare lievemente il finale e a rendere la psicologia dei personaggi meno intricata. Comunque nel complesso il mio soggetto lo aveva colpito. Corman aveva letto il testo di un ragazzo sconosciuto di 26 anni che viveva dall'altra parte dell'Oceano e si era anche premurato di fargli recapitare le sue considerazioni tecniche. E presumo che non fossero pochi i soggetti che riceveva ogni giorno. Se non è questo puro amore per la settima arte non so proprio come definirlo. La mia vita andò avanti con altri impegni, non riuscii mai a far produrre quel film ma a dir la verità nemmeno ci provai seriamente, mi bastava e tuttora mi basta che il grande Roger Corman lo abbia letto e apprezzato.

Addio "Cormorano", vola alto, vola lontano!

Ignazio Gori





Il cinema delle relazioni: Challengers di Luca Guadagnino e altre disordinate suggestioni

Tonino De Pace

Sulla pagina web della storica rivista *Cineforum* Luca Malavasi, recensendo l'ultimo film di Luca Guadagnino, ci invita a riflettere su un pensiero che fu già di Bazin, come ricorda lo stesso critico, e cioè che ci sono autori che fanno cinema e autori che fanno solo dei film.
Sulla scorta di questa premessa e accreditando Guadagnino tra i registi che fanno cinema, si sviluppa il pensiero critico di Malavasi sul film.
Come è noto una recensione non serve a convincere nessuno sulla bontà o meno dell'opera, serve solo a offrire spunti di riflessione, opportunità interpretative, allargando lo spazio del confronto senza limitarlo a quello del puro atto imperativo del "piacere" o "non piacere" che ogni film istintivamente suscita dal momento in cui in sala si riaccendono le luci.
È necessario dire questo perché è più o meno noto il distacco che esiste tra pubblico e critica cinematografica nello specifico. Sappiamo quanto il pubblico diffidi di ogni pensiero che si discosti da quello maturato e quanto sia difficile convincere i più oltranzisti, e sono molti, che chi scrive di critica non è un predicatore che deve affiliare le folle al proprio pensiero, ma prova – quando è in buona fede – a dire la propria, articolando qualche suggestione che per l'appunto serva a superare la semplificazione del "mi è piaciuto" o "non mi è piaciuto", provando a giustificarlo, a dare corpo, a insinuare dubbi, riflessioni con uno sguardo più ampio sulla filmografia, sul genere e sul valore o disvalore dell'opera in funzione dei temi che affronta e del modo in cui li affronta.
In questa deriva dei continenti che vede la zattera della critica sempre più lontana dalla terra del pubblico - sebbene ostinatamente prolifichino sui social e in rete pagine di critica più o meno apprezzabili - quasi costituissero una riserva indiana per lo più autoreferenziale, il cinema di Luca Guadagnino costituisce uno degli ultimi punti di frattura fra queste due intelligenze, fra questi due modi di pensare il cinema.
I critici, per la gran parte, riconoscono il suo valore autoriale con le sue venature pop, ma anche elitarie sotto il profilo delle ambientazioni e delle tematiche che fanno da sfondo ai suoi film. Il pubblico, invece, guarda con crescente sospetto al suo cinema, che considera spocchioso, inutile e solo esercizio quasi masturbatorio di una mente che ha del perverso. Il suo cinema per semplificare tanto è apprezzato durante i festival, quanto svalutato in sala dal pubblico. Su questo una piccola notazione. Ho visto il film in sala come tutti e il pubblico era formato da giovani e giovanissimi forse stimolati dalla trama che racconta di questo rapporto a tre con ogni conseguenza in tema di legittima curiosità sessuale. Un interesse che resta immediatamente deluso dallo scorrere della storia e con i conseguenti musi lunghi all'uscita avendo il film scontentato le aspettative di quel pubblico. Una distanza dunque incolmabile tra la ricerca del cinema del regista palermitano e le attese del pubblico che chiede altro al cinema di intrattenimento che occupa le nostre sale, in verità e per fortuna ora molto più frequentate dopo la crisi mondiale della pandemia.
Il principio attorno al quale ruota il film di Guadagnino è quello che Tashi afferma durante un dialogo del film: il tennis è una relazione. A questo proposito ad appena qualche giorno dalla visione del film capita di vedere in tv la finale del singolo femminile del torneo di tennis di Madrid nella quale si fronteggiavano la polacca Iga Świątek e la bielorussa Aryna Sabalenka, due indiscusse campionesse. Questa singolare contrapposizione mi ha fatto tornare alla mente la vicenda degli immigrati per lo più siriani che al confine dei due Stati (Polonia e Bielorussia) vengono ricacciati indietro ora dall'una ora dall'altra polizia di confine al freddo di quelle latitudini. Il racconto di Agnieszka Holland in *Green border* restituisce, insieme all'indignazione, anche il dolore di quelle persone, alcune rimaste vittime di quella brutalità. La partita di tennis tra le due giocatrici riportando alla mente quei fatti nei quali, per restare nella metafora, la pallina gialla diventava i corpi avviliti di quei rifugiati sbattuti da un confine all'altro, davvero istituiva quella relazione di cui parla Guadagnino nel suo film nel quale la relazione è a tre, con il personaggio femminile, una intraprendente Tashi ex campionessa giovanile di tennis prima di un drammatico infortunio, che divide il proprio interesse tra Art e Patrick, entrambi promettenti tennisti, ex amici per la pelle ed entrambi innamorati della bella tennista. Art diventerà suo marito, ma la sua attrazione fatale la porta verso il più scapestrato Patrick. Ma la sua posizione di medietà, rappresentata dall'essere seduta durante la partita decisiva esattamente sulla linea della rete divisoria, costituisce la dimostrazione evidente di questa equidistanza e la lontananza, mentre si consuma la vera relazione in campo. Dimostrando che Tashi, in fondo, non è parte della relazione poiché questa coinvolge solo Art e Patrick e lei resta un catalizzatore di questa attrazione.

Guadagnino – ha ragione Malavasi – non mette in scena la banale metafora dello sport come la vita, ma piuttosto enfatizza il cinema attraverso il tennis, e aggiunge *Challengers è teoria del cinema in azione e dell'azione del cinema, ossia teoria della realtà che si fa cinema*.
Definizione sfuggente e al tempo stesso impegnativa, ma assolutamente condivisibile in un'ottica di estrema lucidità del percorso seguito dal regista che, inviso a molti, sa trasformare in visibile cinematografico ciò che concettualmente non lo potrebbe essere e ciò accade a seguito di un costante adeguarsi alle regole invisibili del dispositivo cinematografico che se rispettate sanno mettere in luce (è il caso di dirlo) il rapporto che esiste tra invisibile e possibilità di visibilità. Basti pensare alla concettualità estrema di un soggetto come quello che sta a fondamento della serie tv *We Are Who We Are* per rendersi conto della complessità del lavoro al quale l'elaborazione viene sottoposta per diventare concetto visibile, per trasformarsi in "realtà che si fa cinema". Sicuramente esiste qualcun altro regista capace di compiere questo gesto artistico di trasfigurazione e viene in mente tra questi Olivier Assayas di *Personal shopper* o, ancora meglio, della serie TV *Irma Vep – La vita imita l'arte*, titolo che la dice lunga sul rovesciamento delle concezioni che serve a ricomporre i termini della stessa idea elaborativa che guida Guadagnino.
Sono film o comunque opere che utilizzano il cinema per rappresentare ciò che altrimenti non sarebbe rappresentabile. Il cinema non è parola, non è solo quello che spiega e definisce, chiarisce e semplifica, ma è qualcosa di più complesso. Edgar Morin rapportava l'esperienza del cinema a quella che chiamava "complessi immaginari" formati da "combinazioni innumerevoli" che determinano "la vita immaginaria". È forse in questa mimesi che si avverano le teorie di Pasolini sul cinema che definiva come "la lingua scritta della realtà". Una realtà immaginaria ma che al tempo stesso traduce il reale. Un transfert che solo la complessità del cinema sa sradicare dalla sua irrapresentabilità.
È quello che autori come Guadagnino o Assayas, ma anche Apichatpong Weerasethakul di *Memoria* ad esempio, mettono in scena, quell'irrapresentabile concetto astratto di relazioni che si riversano per dare consistenza ai nostri complessi immaginari ai quali non sappiamo dare forma. Questo cinema, alimentandoli, ne rafforza i contorni e ne espande i confini.

Tonino De Pace

Clara Salvo. Il debutto (2023)

Un film documentario di Gianluca Donati, Laura Schimmenti e Andrea Zulini su Clara Salvo che alla soglia dei 70 anni, per il suo "debutto" discografico, richiama intorno a sé i vecchi compagni di strada e i fantasmi di quelli scomparsi, per registrare un disco, tangibile eredità della sua arte musicale

Vincenzo Fugaldi

Nel mondo che vorrei, questo cd audio, insieme a questo film, sarebbero stati pubblicati in un cofanetto con un libro allegato. Invece il cd è acquistabile probabilmente solo online o fruibile tramite le piattaforme della musica liquida, il film non è in distribuzione, e di un libro a corredo non esiste nemmeno l'idea. Perché penso a un libro? Perché ascoltando la voce di Clara Salvo, guardando il suo volto nel documentario e i volti dei suoi compagni di viaggio, chi non ha avuto la fortuna di conoscerli personalmente vorrà inevitabilmente sapere, leggere di loro. Sapere di Matilde Politi, Enrico Stassi, Gaspare Perricone, Gianluca Cangemi, Luca Rinaudo, Gaspare Giglio, Umberto Leone, Aldo Lombardo, Dario Castiglione. E del Folkstudio di Palermo, benemerita associazione presieduta da Elsa Guggino. Tutto questo senza impegnarsi in estenuanti ricerche su google. Ma tant'è.

Nel mondo che vorrei, peraltro, Clara Salvo non avrebbe debuttato su cd a quasi settant'anni, e la sua sapida umanità avrebbe avuto modo di circolare sui palcoscenici da lungo tempo, veicolando lo spirito eterno della vera musica popolare. E invece, come già era avvenuto per Pino Veneziano, la voce di Clara è stata il bel dono che gli avventori del suo ristorante ricevevano ogni tarda serata quando lei, dismessi gli abiti da cuoca, imbracciava la chitarra e trasfondeva in musica il suo infinito amore per la sua terra e per la gente.

Il cd di esordio di Clara Salvo, che reca semplicemente come titolo il suo nome e cognome, contiene quattordici tracce nelle quali è accompagnata, alla chitarra e alla voce, dalla fedele amica Matilde Politi, nota interprete della canzone popolare siciliana, e dai citati Stassi e Perricone, quest'ultimo purtroppo recentemente scomparso. Tracce nelle quali si coglie chiaramente, grazie anche alla qualità tecnica della registrazione, la potenza comunicativa della voce di Clara Salvo, che più che interpretare vive (con la sua unicità, dice Matilde) le canzoni che ha scelto per questo disco. Le vive con voce magnetica, forte e appena increspata da un'esistenza di lavoro e passioni, di letture e amori. L'accompagnamento, come nella migliore tradizione, è affidato a una chitarra essenziale, ritmica ed esente da ogni possibile variazione armonica dell'originale, e alla efficacissima seconda voce di Politi. Andrebbe citata ogni canzone, ma mi limiterei almeno a *La Sicilia avi un patruni* (Balistreri-Buttitta), *Lu patruni è suvecchiu* (Pino Veneziano), *Guvernu talianu* (Otello Profazio), il canto carcerario tradizionale *Vinutu sugnu, Terra ca nun senti* (Alberto Piazza) e la splendida *Dormi dormi*, ninna nanna rigorosamente per sola voce che chiude il disco.

Il film documentario "Il debutto", che racconta il *making of* del disco, in realtà è molto di più: rappresenta una ghiotta occasione per ascoltare i racconti di alcuni dei protagonisti di una stagione irripetibile e indimenticabile, quella degli anni Settanta del secolo scorso, quando l'impegno politico era sostanza della vita, intercalati ad alcuni momenti preparatori e alle registrazioni del disco medesime. Per non dire di alcuni filmati inseriti nel montaggio, che raccontano il lavoro di Clara in cucina, l'incocciare il couscous, arte in cui è maestra indiscussa, e la sua profonda consapevolezza antropologica del mescolarsi delle diverse cucine mediterranee. Poi c'è la figura indimenticabile di Pino Veneziano, riportata dai ricordi di Clara, dalle immagini d'archivio e dalla voce di Umberto Leone. E ancora tanta musica, con le voci della protagonista, di Matilde, Stassi e Perricone, che rinnovano la loro antica collaborazione ricordando i tempi del Folkstudio. È la restituzione di un'epoca in cui esistevano – oggi sembra quasi impossibile, ma è così - il senso della collettività, la coscienza e la passione politica. Su tutto, svettava sempre la passione per l'antropologia culturale, che accomuna Clara e Matilde, e che ha contraddistinto e fatto risplendere un'intera generazione. Molto bella anche l'idea di intrecciare le immagini in bianco e nero della processione dei Misteri di Trapani con le musiche del Canzoniere di Democrazia Proletaria dedicate a Santa Rosalia. E il cameo del ricordo della tradizione degli orbi cantastorie, ormai persa nel tempo.

Per chi volesse porre altri sguardi sul mondo di Clara Salvo, consiglierei anche la visione del cortometraggio del 2018 *Parru pi tia*, per la regia di Giuseppe Carleo, un piccolo gioiellino in forma di commedia, e la lettura del libro *I sapori del couscous. Storia, tradizioni e ricette* edito da Margana nel 2014.

P.S. Non ho citato, tra le canzoni del disco, la mia preferita, *Serenata per Paola*, composta da Aldo Lombardo. L'ho fatto volutamente, così la tengo solo per me.

Vincenzo Fugaldi

La strada. Cormac guida alla sopravvivenza in un mondo postatomico

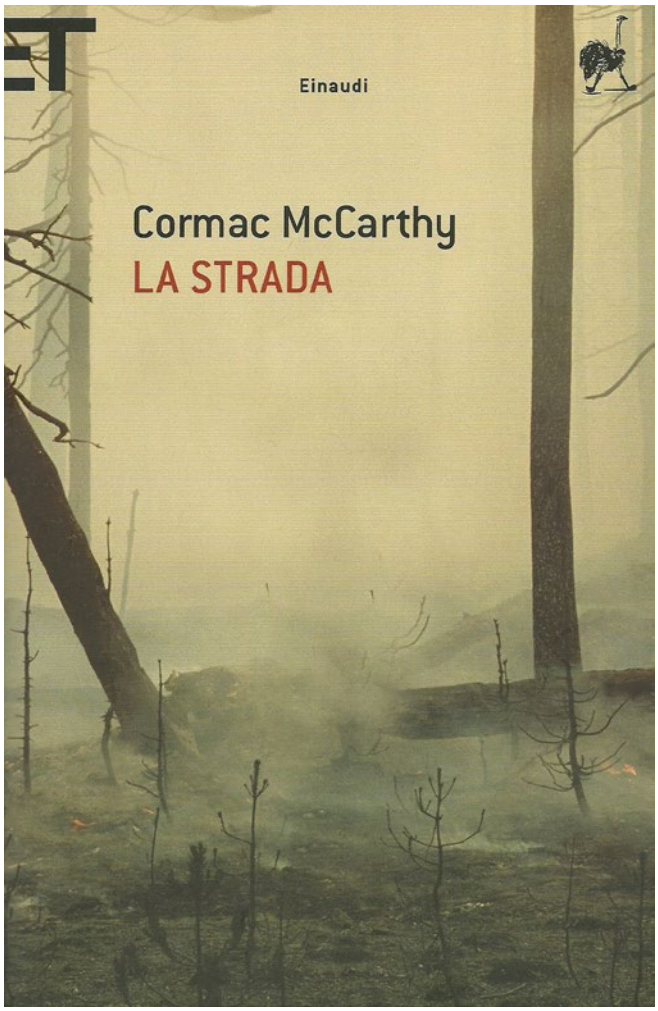
Fabio Massimo Penna

Un monumento all'essenzialità. Il romanzo *The road* (La strada) di Cormac McCarthy è connotato da una scrittura scarna e immediata che, pur rifuggendo ogni preziosità estetica, mantiene una sua scabra e rude bellezza. L'opera narra le vicissitudini di un uomo e un bambino in un mondo postatomico, in un paesaggio di decadenti rovine e alberi avvizziti e carbonizzati soffocato da un cielo plumbeo. I due protagonisti, superstiti da un disastro che ha decimato la razza umana, conducono una giornaliera e disperata lotta per la sopravvivenza. Il freddo e la fame, la solitudine e il rischio di venir attaccati dai predoni rappresentano il pane quotidiano che ogni mattina attende i due sopravvissuti. Il grigiore di questo mondo oramai distrutto è reso dalla scrittura scarnificata di Mc Carthy come dimostra il primo dialogo del romanzo tra padre e figlio:

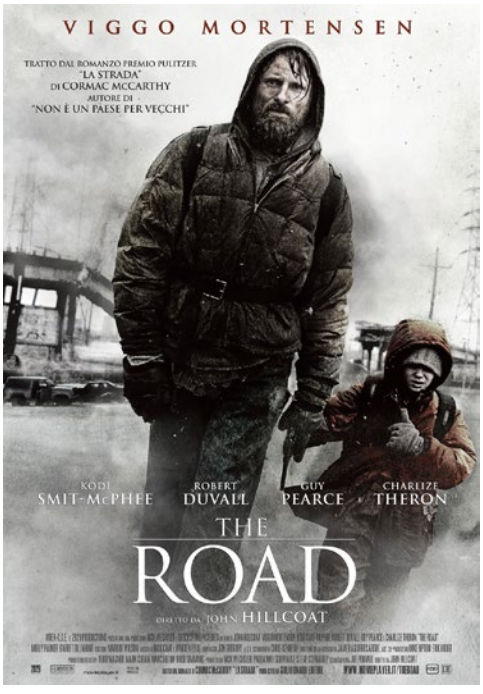
"Ti posso chiedere una cosa? - disse.
- Sì, certo.
- Noi moriremo?
- Prima o poi si. Ma non adesso.
- E stiamo sempre andando a sud.
- Sì.
- Per stare più caldi.
- Sì.
- Ok.
- Ok cosa?
- Niente. Così.
- Adesso dormi.
- Ok.
- Ora spengo la lampada. Va bene?
E dopo un altro po' nel buio:
- Ti posso chiedere una cosa?
- Sì, certo che puoi.
- Tu cosa faresti se io morissi?
- Se tu morissi vorrei morire anche io.
- Per poter stare con me?
- Sì, per poter stare con te.
- Ok.

(Cormac McCarthy, *La strada*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2007).

Un dialogo ridotto all'osso ma di estrema efficacia. La genialità di McCarthy consiste anche nel tener desta l'attenzione del lettore con abili espedienti narrativi come nel seguente caso: "Nei giorni e nelle settimane seguenti proseguirono verso sud. Solitari e ostinati. Una regione scabra e collinosa. Case di lamiera. A tratti sotto di loro intravedevano la superstrada in mezzo alle nude macchie di foresta secondaria. Freddo, sempre più freddo. Appena sotto il profondo avvallamento fra le montagne si fermarono e spinsero lo sguardo oltre quella vasta gola verso sud" (Cormac McCarthy, op. cit.). La sequenza descrittiva del paesaggio viene bruscamente interrotta da una notazione sensoriale (freddo, sempre più freddo) che ricorda al lettore, proprio mentre quest'ultimo si sta perdendo nelle rappresentazioni paesistiche, la situazione pericolosamente precaria nella quale si trovano i due protagonisti. Una breve digressione avverte chi legge di non sentirsi troppo al sicuro. Questa sensazione di piacevole inquietudine non abbandona mai chi si immerge nel libro di McCarthy. Ciò che interessa analizzare all'autore del romanzo è il rapporto tra padre e figlio con un genitore disposto a qualsiasi sacrificio pur di proteggere il proprio figlio dai pericoli di un mondo violento e selvaggio. Cosa rende speciali questi due personaggi è l'amore che li lega, che permette loro di superare situazioni disperate. La loro relazione è l'unica cosa autentica che rimane in un mondo spazzato via da una catastrofe epocale.



Il cinema non poteva non notare un tale capolavoro e del resto Cormac McCarthy è un autore che già i fratelli Coen avevano portato sul grande schermo nel 2007 con *Non è un paese per vecchi*. Nel 2009 John Hillcoat dirige la pellicola *The road* tratta da *La strada*. L'atroce viaggio di formazione che il ragazzo intraprende insieme al padre in un pianeta spento, uniformato su tonalità di grigio, viene portato sul grande schermo da Viggo Mortensen e Kodi Smit-McPhee accompagnati da Cherlize Theron (la madre del ragazzo, della quale nel romanzo vi è solo un accenno), Guy Pearce e Robert Duvall. La pellicola esibisce uno stile essenziale e rigoroso che, però, solo a tratti riesce a catturare l'atmosfera ipnotica e tragicamente dolente del romanzo. Il crudo realismo della scrittura di McCarthy si converte nella quasi insostenibile cupezza delle immagini di Hillcoat. L'opprimente reiterazione delle situazioni che i protagonisti debbono affrontare per rimanere in vita (ricerca di cibo, riparo dal freddo e dagli attacchi dei predoni) veniva, nel libro, riscattata dalla qualità poetica della scrittura di McCharty laddove nel film la concretezza delle immagini costringe Hillcoat a una prosa che toglie alla pellicola il fascino ruvido che connota il romanzo. Il miracolo letterario per il quale lo scrittore di Providence riesce in ogni momento a mantenere desto l'interesse del lettore affidandosi a una narrazione coinvolgente e ammaliante non può essere replicato con un mezzo espressivo che deve sempre mostrare e non può alludere, sottintendere altro da ciò che esibisce. Opera dolorosamente necessaria, *La strada* mostra senza reticenze il futuro che aspetta la terra qualora il pianeta continuasse a venir percorso da preoccupanti venti di guerra.



Fabio Massimo Penna

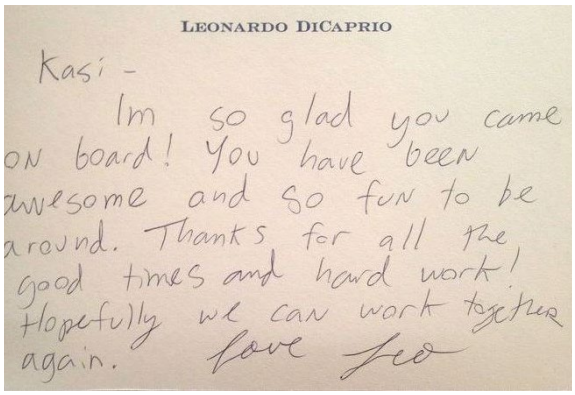
La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #20

Il personaggio del mese: Leonardo DiCaprio

Barbara Taglioni

Leonardo DiCaprio, attore, sceneggiatore, produttore cinematografico, sarà Frank Sinatra in un film diretto da Martin Scorsese, l'ennesima collaborazione tra i due, che ha suscitato immediatamente un grande interesse tra il pubblico non privo di qualche polemica. Lo scapolo d'oro di Hollywood, proveniente da una famiglia ai limiti della povertà, con origini italiane da parte del padre e sangue tedesco da parte di madre, trascorre la propria infanzia nei quartieri malfamati di Los Angeles, diviso da principi educativi molto differenti, soprattutto dopo il divorzio dei genitori, avvenuto quando ha solo un anno. Una formazione dunque che certamente ha condizionato il piccolo Di Caprio, combattuto tra il desiderio della madre di farlo studiare e la libertà, un po' trasgressiva e artistica, del padre che lo ha sempre trattato come un adulto, non tenendo conto della sua tenera età. Un'educazione quindi contraddittoria e sregolata, che non poteva che segnare per sempre la sua crescita. In questo clima difficile e contrastato, ha origine l'unica certezza del piccolo Leonardo: quella di entrare a far parte dell'élite di Hollywood, per assicurarsi accettazione, denaro e successo. Il suo bell'aspetto, il volto da bravo ragazzo, la fronte ampia, lo sguardo tra l'enigmatico e il beffardo, il corpo muscoloso anche se rotondetto e la grande spontaneità di fronte alla telecamera si fanno notare sin da subito, proiettandolo e consacrandolo seppur tra alti e bassi nell'Olimpo delle Star. Oggi quasi cinquantenne (li festeggerà l'11 novembre prossimo) è probabilmente l'antidivo per eccellenza e al tempo stesso una super star planetaria. Un interprete non più giovane, ma intelligente e complesso, che sceglie i suoi ruoli più per amore che per calcolo o vil denaro. Sembra soffrire da sempre di un disturbo ossessivo compulsivo, non ama farsi intervistare né rivelare dettagli intimi della vita privata. Un uomo geloso della sua privacy, anaffettivo, allergico, si dice, a qualsiasi relazione sentimentale fissa e legatissimo alla mamma Irmelin, che lo ha sempre sostenuto, e probabilmente risulta ancora oggi essere la donna più importante della sua vita. Nell'immaginario collettivo sembra che sull'*uomo* Di Caprio ci siano tante domande ma ben poche risposte. Anche la sua grafia *maschera*, in stampatello minuscolo, con qualche accenno anche di corsivo, con una firma decisamente disomogenea, fa subito pensare che dietro l'immagine pubblica sorridente e patinata si nasconda un carattere inquieto, chiuso e contraddittorio. Le forme grandi e disuguali con buchi tra lettere si muovono sul rigo sinuose, effervescenti, ampie e agitate raccontandoci di un temperamento mutevole, sensibile e instabile, che fatica a trovare un equilibrio tra le tante sfaccettature del suo sentire. Una mente rapida, brillante, intuitiva e creativa, ricca di immaginazione e di originalità per un uomo irrequieto, vitale, orgoglioso, alla ricerca di affermazione e di successo. Leonardo presenta un'emotività forte a volte non ben canalizzata, il gusto per il cambiamento e per l'azione, per l'impegno umanitario forse proprio per sfuggire a una realtà interiore non propriamente serena, per ottenere apprezzamento e riconoscenza, tentando così di sopire un antico senso d'inferiorità (*cenni di movimento effervescente*). I contatti sociali sono desiderati e al tempo stesso temuti. Un po' sulla difensiva, ribelle, interiormente indisciplinato, suscettibile, narciso, a volte presuntuoso e non sempre sincero, porta racchiuso in fondo al suo cuore un certo rancore per il passato, per gli anni della sua infanzia e adolescenza in cui ritiene di aver subito dei torti che evidentemente lo hanno frustrato e ferito (*f a bastone, t sopraelevata, cenni di sospesa, buchi, g incompiuta rivolta a sinistra, ovali doppi*). Un uomo alla ricerca di chiarezza e ordine ma scarsamente sereno, con uno sguardo ripiegato sul passato e uno rivolto al futuro, che riflette una doppia ambiguità ingannando a volte non solo il prossimo ma soprattutto se stesso (*script e ovali doppi*). Interessante osservare la firma disomogenea, oscura, legata, ascendente, più aggressiva e spigolosa, posta su due livelli con maiuscole evidenti e finali lanciate (*riccio del soggettivismo e della spavalderia*). Una modalità che conferma una marcata vitalità e il grande desiderio di azione in una inesauribile spinta affermativa che lo porta a raggiungere ogni meta prefissata. Lascia intuire il desiderio di sottolineare la propria individualità e la capacità di usare il proprio fascino per conquistare chiunque incontri sul proprio cammino (*maiuscola del nome vergata come il numero 1*).

Leonardo DiCaprio sarà Frank Sinatra in un film diretto da Martin Scorsese



Calligrafia di Leonardo DiCaprio

La firma di Leonardo DiCaprio

Barbara Taglioni

I tempi della meditazione d'arte – Edward Hopper

Carmen De Stasio

Nello specchio è l'illusione di trovarsi dinnanzi a quel che si vorrebbe – rammentiamo con H. Bergson –: lo specchio sollecita chi guarda a un'estemporanea investigazione, a un affondamento in quel che invece si manifesta in senso orizzontale. Non parliamo di una postura in favore di una telecamera o di una macchina fotografica, no: in atto è un vero e proprio processo che, nel frenare la vicenda cronologica, si sintonizza con un desiderio. Orbene, uno dei parametri che mi conducono a riflettere sull'opera artistica di Edward Hopper volge su un fronte divergente rispetto a quanto innanzi detto: l'artista sottace al desiderio e porge sulla tela la sintesi di una temporalità e di spazi coinvolti in un silenzio senza mutazioni, avvinto in una staticità dal tenore pressoché infernale. Egli ferma non già lo sguardo, quanto l'azione potenziale, affidandosi a un'iconografia che sconvolge le leggi naturali della continua trasformazione. Nel tempo successivo – passando per il tempo coevo – Hopper elabora l'enigma di un'arte che rivela un'interruzione attraverso soggetti che appaiono come dei surrogati dell'esistere in quanto movimento e, pertanto, facitore di variazione. In più, l'atmosfera irrigidita nell'assenza di sfumature incanala viepiù questa dimensione in un attimo assoluto, così dando l'impressione di una solidità cristallizzata.

Ciascuna opera di E. Hopper fin dagli esordi rinvia al momento extra-vagante di un eterno tramonto, oppure di un'alba che tarda a raggiungere la piena luminescenza per l'individuo o che l'individuo stesso non riesce ad animare; forse perché incapace a farlo, forse insospettito che più forze si impongano in una stereotipia galvanizzata da sospensione. Intanto, riprendendo quel che è stato l'incipit di questo breve testo riflessivo sul grande artista statunitense, e traslando per altri fronti, la narrazione pittorica di Hopper comporta la disposizione davanti allo specchio non già di una società altra da sé con la quale confrontarsi; in maniera dis-agentiva egli ritrae soggetti intrapresi in un'algida anonimia, delineando un inconscio rapporto – o dis-rapporto – con la realtà che egli vive. Da qui le intonazioni che il regista Phil Grabsky offre al pubblico con il documentario *Hopper – An American Love Story*. Inquadrato a svolgere una rivisitazione di quanto si conosce dell'artista (per dire, il consenso raggiunto in Europa soltanto negli anni Settanta del secolo scorso), e incrociando la sua esistenza al fianco della moglie, Josephine Nivison, sia nel privato, che sulle scene patinate del riconoscimento artistico (laddove fu ella stessa a guidarlo), Grabsky modella le tante sfaccettature dell'uomo e dell'artista e l'immagine di una donna, Josephine, appunto, che rinuncia alla carriera artistica per dedicarsi interamente al riconoscimento pubblico del compagno di vita.

L'opera documentaristica ordina gli eventi del mondo di Hopper in una progressione articolata per esperienze convesse e ad incastro, che via via forgiano il dentro-fuori di un uomo riluttante a esprimere se stesso, se non attraverso lo specchio delle sue opere, laddove traspare un'inquietudine dovuta a mancanze, ad interruzioni, che affliggono le retrovie di un tempo (il suo di uomo e di artista) in apparenza segnato da volontà di superamento o di riscatto. Quanto, in effetti, la sua arte propone: lettura di una civiltà al confine, si potrebbe dire; marcata da una sospensione soprattutto rispetto a un sogno – il sogno americano – delineato dall'illusione e che l'artista materializza distanziandosi da impressivi (e affascinanti) cliché e addentrandosi, infine, all'interno di una maggioranza anonima di individui, di coloro i quali vivono la quotidianità dell'invisibile. Soggetti ordinari in situazioni di ordinarietà si confrontano con i richiami roboanti che, nel corso degli anni disperati del primo dopoguerra – e così via fino a estendersi ai postumi del secondo conflitto mondiale –, ne comportano la riluttanza ad adagiarsi su una ribellione che oltraggi il tepore familistico di estrema urgenza quale protezione contro qualsiasi sovvertimento alla sopravvalutata quiete di una realtà invece frantumata e disorientata – esposti nel vantaggio di un'arte che smaschera la precisa attitudine. Sono figure confinate al proprio corpo-luogo. Nessuna battaglia, nessuna alterazione, ma soltanto un sé qualsiasi alle prese con la replica di una paralisi, di un senso di alienazione a una realtà codificata, vale a dire una realtà intesa come propria nei gesti, ma come altra per aspettative e per

Jo Nivison e Edward Hopper (1882 – 1967)

trascorsi; per certi aspetti, auto-confinata per sfuggire alle contaminazioni che l'eco del progresso appena raggiunge, rendendosi concepibile nella deflagrante visualità di un intimo tormento che, nella letteratura, promana dalle opere, tra gli altri, di T. S. Eliot e J. Joyce.

"Camera a New York" (1932) di Edward Hopper:

Nel documentario di Grabsky, particolare attenzione è affidata alla compagna di vita di Hopper, Josephine (Jo, così chiamata) ed ella risale dalla corrente che per anni l'ha tenuta in ombra, distraendola da una posizione collaterale, di accompagnamento biografico, se non, addirittura, riconoscendone la superiorità e non soltanto per gli incontri che hanno condotto Edward Hopper al successo internazionale. Non è solo questo: il regista traccia con impegno il ruolo umano che Jo ha sostenuto con discrezione. In tal senso, il documentario si avvale di una potenza investigativa sollecitata alla maniera di una imponente storia d'amore, una storia che coinvolge simultaneamente l'artista e l'artista con sé stesso e con le sue narrazioni visuali; e poi l'artista con un sé e l'artista al fianco di Jo, in esistere totale e senza infingimenti. Insomma, nel meta-spazio cinematografico, l'operazione artistica di Hopper merita un'argomentazione che Phil Grabsky reimposta per dar merito a un'arte di silenziosi pensieri, invero, un'arte di vita scritta a quattro mani. Il progetto e le mani di Edward e di Jo. Di Jo per e dell'artista e uomo Edward Hopper.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Eleonora Duse – Sul palcoscenico del tempo

Papua Nuova Guinea: il Cinema in Oceania

Leonardo Dini

Come è noto la Nuova Guinea deriva il nome dalla Guinea Africana, costituisce la maggior isola dell'Oceania e comprende luoghi di straordinaria bellezza naturale, come le Isole Salomone e Papua, luoghi che sono scenari naturali per il cinema, come lo è tutta la Nuova Guinea. In questo scenario il cinema assume una connotazione unica che è quella dell'Oceano Pacifico e del Mare dei Coralli e del Mare dell'Arafira. Di recente, nel 2023, l'OIM, Organizzazione Mondiale per le Migrazioni, ha organizzato nel paese una singolare iniziativa di cinema itinerante, con una carovana di CinemArena. Tuttavia, nonostante gli strordinari scenari naturali, sono ancora rari i film girati da autori e attori nativi della Nuova Guinea. Il cinema internazionale invece ha valorizzato spesso l'ambientazione di film nel paese. Tra i film del cinema italiano invece, la cui trama si riferisce a Papua, si segnala *La montagna del dio cannibale*, *Slave of the cannibal god*, opera di Sergio Martino, del 1978, con Ursula Andress, ispirata al filone dei cannibal movie americani, il film è in realtà girato in Sri Lanka, proponendo una teatralità esotica che idealmente raffigura un'isola di Papua. Sempre in ambito italiano va ricordato il film del 1986 *Nuova Guinea, Viaggio nella preistoria*, di Adriano Zecca, film che narra le vicende di un team di cineasti italiani impegnati a filmare la vita tribale, con i suoi usi neo- preistorici, in particolare descrivendo le tribù locali: i pigmei, i Mek, gli Yali, i Brazza e gli Asmat, che usavano forme di cannibalismo umano ancora attive negli anni '60. Tra i film internazionali guineani va ricordato *Cercasi tribù disperatamente*, *Krippendorf's Tribe*, del 1998, con Richard Dreyfuss. Al 1974 risale *L'isola dei cannibali*, dal titolo originale: *New Guinea: The Island of cannibals*, film giapponese, con la regia di Akira Ide: un documentario ripreso in Eastmancolor: il film è singolare e quasi a carattere puramente di antropologia culturale. In esso una troupe cinematografica, alla vigilia dell'indipendenza guineana riprende e documenta usi e tradizioni ancestrali del paese, visto attraverso le sue tribù ma con un senso critico piuttosto evidente, indirizzato all'analisi sul futuro potenziale della civiltà nativa: fra le usanze descritte si notano: la tradizione degli uomini coccodrillo e l'animismo degli Ocapo. Tra i film occidentali girati nel paese si possono citare *Mangiati vivi!* (1980), *Virus* (1980), *Sanctum* del 2011 e *The Reef* (2020).

"Remembering Papua New Guinea" (2018)

"L'isola dei cannibali" (1974) di Akira Ide

"Nuova Guinea, Viaggio nella preistoria" (1986) di Adriano Zecca

Tra i film televisivi si segnala invece *Remembering Papua New Guinea*, del 2018, un interessante documentario che descrive, in cifra ecologista, le mutazioni avvenute nel paese, con lo sfruttamento occidentale di risorse naturali ed agricoltura.

Il film testimonia l'unicità ambientale e la biodiversità dell'isola, nel senso inteso dallo scienziato Edward Wilson. Il produttore del film è Alessio Bariviera e il film è prodotto da Global Witness. Antropologicamente, la cultura storica dell'isola si riconosce nel principio di Ecologia Sacra che è condiviso nelle isole dell'Oceano Pacifico e che vede l'etnosfera e la biosfera come un unico e integrato problema. Sempre in cifra antropologica è il film australiano, del 1999, *In a savage land*, con Rufus Sewell e Maya Stange, recitato in inglese, il plot narra la storia di un antropologo che vuole ampliare le scoperte di Malinowski, studiando l'etnia tribale delle Isole Tromblands, un arcipelago guineano di atolli di corallo. Il gruppo di isole ha un ruolo essenziale nel preservare l'ecosistema dell'ecoregione della foresta tropicale. Nelle isole le popolazioni tribali tuttora usano il metodo dell'anello di Kula, mediante un interscambio che avviene attraverso l'Oceano, una forma di economia primordiale, unica al mondo, che consiste nello scambio come dono, basato su uguaglianza e redistribuzione delle risorse naturali, dunque un buon esempio per l'occidente tecnologizzato. Curiosamente quindi sono molti i film girati in Nuova Guinea, ma pochi queli autoctoni, tanto che non si è strutturalmente evoluto il cinema nativo, ancora oggi. Del 2023 è il documentario *Kalsa Blo Mi*, che descrive i riti di passaggio all'età adulta di donne e uomini e evidenzia l'eredità culturale

"In a savage land" (1999) di Bill Bennett

"Cercasi tribù disperatamente" (1998) di Todd Holland

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del paese. Chris Owen è l'autore di *Bridewealth for a goddess*, (2000). Particolarmente popolari nel paese sono stati i film *Mr.Pip* (2012), ispirato a una novella di Dickens e *Alike e Ambai*, (2017) sulla evoluzione della condizione delle donne nella nazione, ambientato nelle Eastern Highlands: quest'opera è un esempio di filmmaking collettivo, scritto da giovani autori e interpretato dagli abitanti delle tribù e comunità locali ed è un esempio di cinema sperimentale locale, prodotto dal Centro per i Media Sociali e Creativi (CSCM), della università di Goreka. I confini fra magia e natura sono invece esplorati nell'opera *What lies that way*, documentario di avventura, diretto e ideato da Paul Wolffram (2017), e girato nelle foreste pluviali più isolate. L'autore si confronta con la difficile iniziazione al culto sciamano Buai. Un altro genere di ritorno in Nuova Guinea è quello del film *Tukana Husai I Asua?* di Albert Toro e Chris Owen (1984), che narra il rientro di uno studente alla sua nativa

"Bridewealth for a goddess" (2000) di Chris Owen

"Mr.Pip" (2012) di Andrew Adamson

"What lies that way" (2017) di Paul Wolffram

"Yumi Yet" (1975) di Dennis O'Rourke

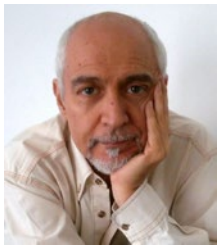
Bouganville, dove però entra in crisi esistenziale. Soltanto nel 1998 viene realizzato il primo film nel linguaggio nativo della Nuova Guinea, ed è *Sinmia*, una prospettiva secondo la cultura Baruya sulla iniziazione tribale. Tra i film riferiti alla cultura autoctona ricordiamo: *Yumi Yet (1975)*, un ritratto sociale della Nuova Guinea, dopo il colonialismo australiano e nell'anno dell'indipendenza nazionale, mentre, nel 1978, il documentario *Ileksen* narra le prime elezioni nella storia del paese. Ancora sul tema etnico *Papua New Guinea: Land of the unexpected*, cortometraggio documentaristico di Steve Ramsden e i film *Lukim Yu* (2016), *Senisim Pasin* (2019), definito *changing our ways*, sul nuovo ruolo delle donne. Il cinema di Papua Nuova Guinea rappresenta dunque, letteralmente, un mondo a sé, un mondo nel mondo, ma che consente anche di comprendere quanto evoluta e complessa sia la civiltà nativa e quanto sia importante l'interazione con la natura.

Leonardo Dini

"Senisim Pasin" (2019) di Josiah Thiesen

I dimenticati #109

Tito Guízar


Virgilio Zanolla

Quello messicano è probabilmente il cinema più ricco di cantanti-attori: nella sua epoca d'oro (1932-60) ne ha annoverati così tanti che si sarebbe quasi potuto dire, ogni cantante era attore; ricordiamo tra i più celebri Jorge Negrete, Agustín Lara, José Mojica, Pedro Infante, Antonio Aguilar, Javier Solís, Flor Silvestre, Lola Beltrán, Evangelina Elizondo, Toña la Negra, Eva Garza, Rosita Quintana. Al cinefilo del Bel Paese il nome di Tito Guízar forse dice poco: ma stiamo parlando di uno dei più noti e stimati artisti del paese dei *mariachi*, con una carriera durata settant'anni, molto apprezzato in tutta l'America Latina e negli Stati Uniti.

Federico Arturo Guízar Tolentino, questo il suo nome completo, era nato l'8 aprile 1908 a Guadalajara, capitale dello stato di Jalisco, da José María Guízar y Valencia, Adela Tolentino de Guízar. Il padre era fratello del vescovo Rafael Guízar y Valencia, beatificato da Giovanni Paolo I e canonizzato da Benedetto XVI, mentre da parte materna era cugino del poeta e compositore Pepe Guízar, l'autore della celebre canzone *Guadalajara*, e dell'attrice Susana Guízar. Fu la madre a instillare nel giovanissimo Federico l'amore per la musica. Nel 1924, quand'egli contava sedici anni, grazie all'appoggio dello zio materno, il generale Francisco Tolentino, governatore *ad interim* dello stato di Jalisco, debuttò come cantante nel teatro Degollado della sua città natale, con buon esito. Federico continuò a cantare, abbandonando per amore del canto gli studi di medicina ai quali s'era inizialmente indirizzato. Lo zio futuro santo lo portò con sé in Italia e gli fece approfondire la tecnica vocale facendolo studiare per tre mesi presso il baritono Mario Sammarco, dopodiché, tornato in patria, il nipote si esibì con successo al teatro Politeama di Città del Messico. La sua famiglia era sufficientemente *abastada* (ricca): ciò spiega come egli abbia potuto permettersi lo studio del pianoforte e rinomati insegnanti di canto anche in patria; più tardi, tra il 1931 e il '38, a New York, il nostro giovane si perfezionò col celeberrimo tenore Tito Schipa, che gli era tanto caro da decidere di assumere il suo nome di battesimo quale proprio nome d'arte.

Nella metropoli americana si era recato già nel '28, quando appena ventenne, già noto in patria per la bella voce tenorile, incise i suoi primi dischi per la sigla PHAM-EMMI: *Orgullo* e *Serenata*, due canzoni di Agustín Lara, accompagnato dall'orchestra di Eduardo Vigil y Robles e dai chitarristi Juárez H. Garcia e Antonio Bribiesca Castellanos (quest'ultimo, che divenne suo collaboratore storico, noto virtuoso chiamato quello *de la guitarra que lloraba*, della chitarra che piangeva, per l'intensità che sapeva trasmettere); ma al supporto orchestrale Tito preferirà spesso due strumentisti e la sua inseparabile chitarra. Nel '31, sempre a New York, egli sposò la ventenne María Pilar del Carmen Noriega Segura, detta Nanette, ballerina, cantante e attrice, da lui amatissima, che gli dette i figli María Nina (1933-2009), Lilia, attrice e cantante (1938), e Federico detto Tito jr (1943-2023), e con la quale trascorse tutta la vita.

La popolarità acquisita con le canzoni lo portò ad Hollywood, che in quei primi anni del sonoro reclutava bravi interpreti per i suoi film musicali, girati spesso in più lingue per il mercato estero, soprattutto latinoamericano. Per lui, il passo dalla canzone al cinema fu breve: anche perché, essendo dotato di una figura attraente - era alto, elegante, composto, aveva lineamenti regolari, occhi azzurri e capelli castani - il pubblico, specie quello femminile, era sempre molto ben disposto a seguirlo. Tito debuttò davanti alla macchina da presa nella parte di un cantante di caffè ne *Il gaucho nero* (Under de Pampas Moon, 1935) di James Tinling, con Warner Baxter e Ketti Gallian: un film d'avventura, in cui, nel ruolo di una ballerina, esordì anche la diciassettenne Rita Cansino, poi nota come Rita Hayworth. In quel periodo venne reclutato dalla Columbia Broadcasting System, per tenere un programma radiofonico bisettimanale da Los Angeles, *Tito Guízar y su guitarra*, interpretando canzoni messicane e spagnole: la trasmissione ebbe molto successo.

Attivo nel cinema tanto negli Stati Uniti che in Messico, Tito apparve poi nel dramma romantico *Allá en el Rancho Grande* ('36) di Fernando de Fuentes, come il protagonista José Francisco Ruelas, accanto alla ventenne Esther Fernández: questa pellicola, che narrava la vicenda di due amici rivali in amore, è considerata la prima commedia d'ambientazione *ranchera*, e costituì anche il primo successo internazionale del cinema messicano, promuovendo da un giorno all'altro il suo giovane interprete nell'idolo delle platee latinoamericane. La storia di per sé appariva tutt'altro che originale, ma la pellicola era costellata di affascinanti numeri musicali, come certe pittoresche danze contadine; la canzone che dà il titolo al film, opera del compositore Juan Diaz del Moral e da lui interpretata, coi noti versi «Te voy hacer tus calzones como los usa el ranchero, / te los comienzo de lana y te los acabo de cuero» (Ti farò i calzoni come li usa il ranchero, / li comincio di lana e li finisco di cuoio), divenne popolarissima anche negli Stati Uniti; qui, il 20 aprile 1937, Tito si esibì in un concerto al Carnegie Hall di New York in cui riscosse grandi consensi; lo stesso fece più tardi al Waldorf Astoria.

Lo stesso anno egli vestì i panni del coprotagonista Antonio Rosales nel melodrammatico *Amapola del camino* ('37) di Juan Bustillo Oro e Antonio Guzmán Aguilera: dove fu a fianco di Margarita Mora, di Andrea Palma e del grande Pedro Armendáriz. Nel '38, tornato a Hollywood, lavorò per la Paramount Pictures in due commedie musicali: *Tropic Holiday* di Theodore Reed, con le coppie Ray Milland-Dorothy Lamour e Bob Burns-Martha Raye, in cui fu il giovane cantante Ramón, eseguendo in inglese il romantico motivo *Noche tropical*; e *The Big Broadcast of 1938* di Mitchell Leisen, ancora accanto alla Lamour e alla Raye, col comico W. C. Fields e a Bob Hope. Fu poi Julio Bertolín nel drammatico *Mis dos amores* di Nick Grinde, un film destinato al mercato in lingua spagnola, avendo come partners Blanca de Castejón ed Emilia Leovalli; infine vestì i panni di Mario del Valle nel romantico *El trovador de la radio* di Richard Harlan, accanto a Jean Brooks. Queste prestazioni fecero di lui il più popolare rappresentante musicale del *charro* (il cowboy dello stato di Jalisco), una sorta di Roy Rogers in salsa guacamole, e insieme, con Dolores del Río, Lupe Vélez, Ramón Novarro e José Mojica, uno degli attori messicani più famosi di Hollywood.

Anche il 1939 si rivelò per lui un anno molto propizio. Tito prese parte ad altri quattro film, soprattutto commedie d'ambientazione western, dove i suoi intermezzi musicali costituivano quasi sempre i punti forti: *St. Louis Blues* di Raoul Walsh, con la Lamour e Lloyd Nolan, *Papà soltero* di Richard Harlan, con Amanda Varela, *El rancho del pinar* ancora di Harlan, con Pilar Arcos, e *The Llano Kid* di Edward Venturini, con Jan Clayton e Gale Sondergaaard. Intanto, per la catena CBS condusse per sette

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

anni *El Gaucho*, uno dei primi programmi bilingue della radio statunitense, continuando a esibirsi in vari locali, e a incidere canzoni con l'etichetta Víctor: particolare successo riscossero motivi popolari messicani e spagnoli interpretati con nuovi arrangiamenti, come *La cucaracha*, *Cielito lindo* e *Granada*; più tardi venne accolta molto bene anche *You Belong to My Heart*, la versione inglese di *Solamente una vez*, che Agustín Lara scrisse nel '42 per José Mojica (vedi ***Diari di Cineclub*** n. 106, VI 2022, pp. 42-43).

Negli anni Quaranta prese parte a diciassette film, americani, messicani e argentini, soprattutto commedie musicali: tra cui *De Mexico llegó el amor* di Harlan e *Allá en el Trópico* di Fernando de Fuentes (entrambi '40); *Blondie Goes Latin* ('41), di Frank R. Strayer e Robert Sparks; *¡Qué lindo es Michoacán!* ('43) di Ismael Rodríguez; *Adiós, mariquita linda* ('44) di Alfonso Patiño Gómez; in *Marina*, ispirato dall'omonima zarzuela di Emilio Arrieta e diretto nel '45 da Jaime Salvador, dove tornò a far coppia col soprano Amanda Ledesma, eseguì con successo alcuni brani da tenore lirico; in *The Thrill of Brazil* ('46) di S. Sylvain Simon, accanto ad Evelyn Keyes, Keenan Wynn ed Ann Miller, interpretò se stesso; nel western musicale *On the Old Spanish Trail* ('47) di William Witney, eseguì tre motivi: *I'll Never Love Again*, *Guadalajara* (in coppia con Estelita Rodríguez) e l'aria *Una furtiva lacrima* tratta dall'opera *L'elisir d'amore* di Donizetti. Ebbero successo anche *The Gay Ranchero* ('48) di Witney, dove cantò le canzoni di Lara *You Belong to My Heart* e *Granada*, e *Ahí viene Vidal Tenorio* di René Cardona, a fianco della bella attrice colombiana Alicia Caro. Col cubano Cardona - che mostrava una straordinaria somiglianza fisica col nostro Pietro Germi, e in quanto attore e regista era suo perfetto omologo - Tito avrebbe lavorato in altri tre film, in due avendolo come regista e in uno come collega.

Egli se la cavò benissimo anche nelle storie sentimentali (come *Brazil* di Joseph Santley, '44, con Virginia Bruce, Edward Everett Horton e Roy Rogers), e nei melodrammi: vedi *Amores de ayer* ('44) di Rodríguez, *El gallero* di Emilio Gómez Muriel, con Rita Macedo, ed *En los altos de Jalisco* di Chano Urrieta, con Blanca Estela Pavón (entrambi nel '48).

Dopo *De Tequila, su mezcal* (1950) di Carlos Toussaint, accanto a María Luisa Zea, nel '54 prese parte a due garbate commediole dirette da Cardona, *Sindicato de telemirones* e *De ranchero a empresario*, entrambe con Emilia Guiú. Nel '55 lavorò nel drammatico *El plagiario* (1955) di Zacarías Gómez Urquiza. Fu drammatico e memorabile anche il successivo film, apparso quell'anno e diretto ancora da Gómez Urquiza, *El pecado de ser mujer*: un'opera che Tito coprodusse. La vicenda era pirandelliana: Javier Morales (lui) che vent'anni prima aveva abbandonato incinta la giovane María Luisa (Alma Rosa Aguirre), caduto in povertà, per errore viene dichiarato morto e capita al proprio funerale, ciò che lo costringe a fare i conti col proprio passato. Tra gli altri interpreti, nella parte del figlio di Javier e María Luisa, c'era anche suo figlio Tito jr. Mentre ne *Los hijos de Rancho Grande* (1956) di Juan Bustillo Oro, con Esther Fernández e René Cardona, il ruolo di Margarita fu appannaggio della sua secondogenita Lilia, al suo debutto davanti alla macchina da presa.

Nel '58 Tito apparve in una trilogia di commedie musicali dirette da Rafael Portillo e interpretate da Eduardo Noriega, Luis Aguilar, Pedro Vargas, Rebeca Iturbide e il celebre musicista, compositore e direttore d'orchestra cubano Pérez Prado, 'El Rey del Mambo': *Locos por la televisión*, *Locura musical* e *Música y dinero*. Quell'anno il nostro attore si produsse anche in un'altra commedia musicale, *Música en la noche* di Tito Davison, con un pletora di validissimi artisti tra cui Lola Beltrán, Katherine Dunham e Carmen Amaya.

Due anni dopo Guízar ebbe un primo incontro con la televisione, apparendo con la figlia Lilia in un episodio della prima serie di *The Chevy Mystery Show* (1960), una serie statunitense basata su storie di genere giallo. Aveva iniziato a diradare i suoi impegni cinematografici, tanto che in quel decennio prese parte solo al drammatico *The Time and the Touch* ('62) di Benito Alazraki, con Vicki Cummins e Xavier Marc. Non aveva tuttavia rinunciato alle apparizioni in tv, ai programmi radiofonici, alle tournées con concerti e alle altre esibizioni dal vivo, e proseguì imperterrito a registrare nuovi dischi, con le etichette Columbia, RCA Víctor, Peerles, Olympia e Orfeón Dimsa Okeh: canzoni (circa 10.000 in madrelingua, 50 in inglese, francese e italiano), e perfino cinque opere liriche integrali. Molti dei brani in spagnolo portano la firma di autori prestigiosi come suo cugino Pepe Guízar, Manuel Ponce, Ernesto Cortázar, Agustín Lara, Manuel Esperón, María Grever, Lorenzo Barcelata e altri ancora; egli stesso ne compose alcuni, parole e musica. L'età avanzata non aveva minimamente scalfito la sua voce, se è vero che a ottant'anni, eseguendo una canzone in un programma televisivo, si produsse in un acuto che durò ben diciotto secondi.

Tornò al cinema soltanto nell'83 in *Allá en el rancho de las flores* di Jaime Fernández, con Rosita Quintana, Cruz Infante, Amparo Arozamena. Dopo che nel '67 era apparso nella telenovela colombiana *El jugador de Ugo Betti*, tra l'85 e l'86 partecipò nel ruolo di Juan a una nuova telenovela, *Il segreto* (De pura sangre). Rimasto vedovo, negli anni Novanta le telenovelas divennero il suo pane e gli diedero nuova vasta popolarità: fu Papá Pancho Pérez nella fortunatissima *Miramar* ('94), *guest star* in *Bajo un mismo rostro* ('95), Padre Honorio in *María la del Barrio* ('95-96); apparve in *Mujer, casos de la vida real* ('97), fu Don Panchito ne *La usurpadora* ('98), Agustín García in *Libera di amare* (El privilegio de amar, '98-99), se stesso nella serie comica *Derbez en cuando* ('99) e pure in *Marilyn Menson y los Rolling Gags* (id.), dove fece la sua ultima comparsa televisiva. Due anni prima aveva preso parte all'ultimo dei suoi oltre quaranta film, il thriller drammatico *Reclusorio* ('97) di Ismael Rodríguez, con Marga López, Cuitláhuac Rodríguez e Kate del Castillo.

Tito Guízar è morto il 24 dicembre 1999 a San Antonio, in Texas, all'età di novant'anni, otto mesi e sedici giorni, a causa di una polmonite fulminante. La sua salma riposa in una tomba dell'Asociación Nacional de Actores (ANDA) del Panteón Jardín a Città del Messico.

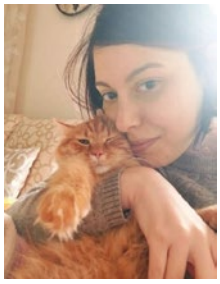
Virgilio Zanolla

Tito Guízar (Allá en el Rancho Grande, 1936)

Tito Guízar, Ann Miller e Sid Tomack (Sangue ardente, 1946)

Tito Guízar con Pilar Arcos (Cuando canta la ley, 1939)

Tonino Guerra, un maestro da (ri)scoprire



Anna Maria Geraci

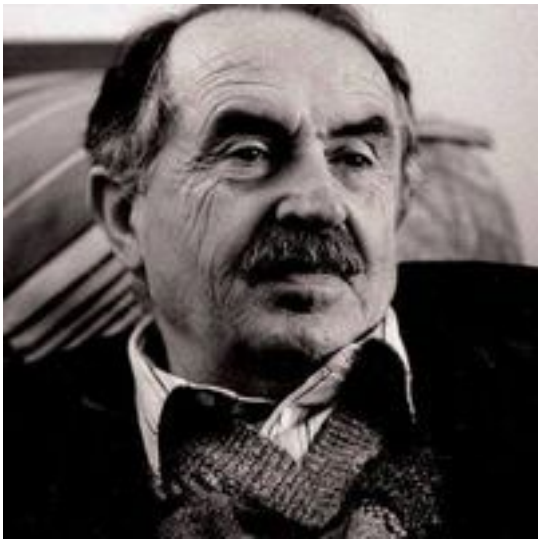
Forse la maggior parte del pubblico italiano ricorda il nome di Tonino Guerra per un celebre spot dell'Unieuro dei primi Duemila, dove lui recitava l'arcinota frase, ormai vero e proprio *mantra*: «Gianni, l'ottimismo è il profumo della vita!». Ma Tonino Guerra (1920 – 2012, Santarcangelo di Romagna) non può e non deve essere associato semplicemente a pochi, seppur memorabili, frammenti pubblicitari. Poeta, sceneggiatore, scrittore, artista multidisciplinare e molto molto altro... Forse, come scrisse Cesari Garboli: «In Italia, non si perdona troppo facilmente a uno scrittore di non essere un letterato. Non gli si perdona mai, soprattutto, di non concepirsi come un letterato». [Garboli C., *I sogni matti di Tonino Guerra*, in «La Fiera Letteraria», n. 29, 1967, pp. 19-20]. Eppure, Guerra ha collaborato con i più grandi del cinema nazionale e internazionale, fra questi basti citare Antonioni, Fellini, De Sica, Rosi, Monicelli, i fratelli Taviani, Angelopoulos, Tarkovskij, Wenders... (solo per elencare i più noti); e ha scritto versi indimenticabili, un vero maestro della frase d'effetto e della tenerezza. Guerra è un rivisitatore dell'haiku, un fine tessitore dell'immagine lieve e dal tocco delicato e nostalgico, un portavoce di un sentire lontano ed eterno. Leggere per credere... riportiamo due suoi componimenti:

Il ciliegio (da *Quattro poesie*)
C'era un uomo
coi capelli bianchi
innamorato di un ciliegio.
E quando veniva
la primavera si
metteva sotto i rami
e aspettava che i fiori
gli cadessero nelle mani
e lui li faceva arrivare
a terra piano piano.
Canto trentaduesimo (da Il Miele)
Venti giorni fa ho messo una rosa nel bicchiere
sopra il tavolino vicino alla finestra.
Quando mi sono accorto che tutte le foglie
erano appassite e stavano per cadere,
mi sono seduto davanti al bicchiere
per vedere il momento che la rosa moriva.
Sono stato un giorno e una notte ad aspettare.
Il primo petalo si è staccato alle nove della mattina
e me lo sono fatto cadere nelle mani.
Non ero mai stato al letto di un moribondo
neanche quando moriva mia madre,
ché stavo in piedi, lontano, in fondo alla strada.

Impossibile non citare anche la sua poesia più famosa intitolata *La farfalla*, composta dopo l'anno di prigionia passato a Troisdorf, in Germania (1945),[1] e scritta in dialetto santarcangiolese (Rimini), suo paese natio.

La farfàla
Cuntént própri cuntént
a sò stè una masa ad vólti tla vóita
mó piò di tótt quant ch'i m'a liberè
in Germania
ch'a m sò mèss a guardè una farfàla
sénza la vòia ad magnèla.
La farfalla
Contento proprio contento
sono stato molte volte nella vita
ma più di tutte quando mi hanno liberato
in Germania
che mi sono messo a guardare una farfalla
senza la voglia di mangiarla.

In questo componimento si possono già notare due caratteristiche distintive della poetica di Guerra: l'utilizzo del dialetto e la presenza della farfalla, inteso come animale totem, protettore, un simbolo di bellezza e libertà, che accompagnerà il maestro non solo nei suoi scritti ma, anche e soprattutto, nei suoi disegni.



Tonino Guerra (1920 – 2012) (foto di Sandra e Urbano)

Tonino Guerra: «*Il dialetto è una lingua, il dialetto è un qualche cosa di sudato che, però, ha creato i grattacieli, ha fatto delle cose potenti. [...] Ed è, pensa, una lingua che conoscevano tutti, tutti quelli di quella regione. Ora, per me, sapere che un contadino, o mia madre, non poteva esprimere quello che voleva [era terribile]...! [...]. Ho capito che nel dialetto c'era il mio paese in bianco e nero, c'era la neve che vedevo dalla finestra, c'erano i racconti vicino al fuoco, c'era una somma di cose potenti. Il dialetto non è una parola che passa nell'aria senza aggrapparsi a niente, è una parola che ha l'umidità, che ha il calore, che, insomma, è molto vicino a quel che deve dire, ed è pronta anche a diventare poesia, quando è ora!*». [*Tonino Guerra 100!*, 2° puntata, Gli speciali, Rai Radio Techete', Rai Play Sound, 08 Dicembre 2020, https://www.raiplaysound.it/playlist/toninoguerra100, consultato il 23.06.2023]

Rita Giannini (biografa ufficiale di Tonino Guerra): «[...] *Nella sua poesia c'è il dialetto, quel monolinguismo lirico degli innovatori del primo novecento, che Guerra insieme a Pasolini ha rilanciato e aggiornato. Quel dialetto, il suo, che ha aperto una strada nuova e che ha permesso, come sottolineato da Contini, che la categoria di poesia dialettale venisse negata e non possedesse più alcun fondamento distintivo. Nessuna appartenenza a un genere, nessuna categorizzazione, il dialetto è la lingua della poesia*». [Roversi R., *Premessa a Il polverone* (Maggioli, 1992) di Tonino Guerra].

Dunque, Guerra nel campo nazista scopre la sua vena poetica, l'amore per le radici romagnole e, una volta tornato a casa, si appassiona sempre più al campo letterario, anche grazie al supporto di nomi già affermati nel campo come Carlo Bo, Augusto Campana e Cesare Zavattini, che lo sostengono nella sua attività. Poi l'amore per il cinema e il trasferimento a Roma, anni di fame e poi il successo, coronato da: un Premio Oscar al miglior film straniero per *Amarcord* (1975), scritto insieme a Fellini; quattro David di Donatello, tre per la miglior sceneggiatura (1981: *Tre fratelli* di Francesco Rosi; 1984: *E la nave va* di Federico Fellini; 1985: *Kaos* dei fratelli Taviani) e uno, nel 2010, alla carriera; quattro Nastri d'Argento alla miglior sceneggiatura (1974: *Amarcord* di Fellini; 1983: *La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani; 1985: *Kaos* dei fratelli Taviani; 1991: *Il*

segue a pag. successiva

"La donna e il pesce a guinzaglio" disegno di Marialisa Leone e Tonino Guerra

1 *Ecco come racconta Guerra il suo arresto: «Siamo sfollati, a 4-5 chilometri [da Santarcangelo], in un fiume [l'Uso], sicuri. Io, mio fratello [Odoardo] e i miei genitori. [...] Il paese, intanto, è deserto e pieno o di fascisti che, ogni tanto, venivano a scorrazzare, o di tedeschi [...]. Mio padre mi fa, dice: "Senti Tonino, sai che c'è Baruloun, Baruloun il gatto, guarda che io gli porto da mangiare...". [Io gli rispondo:] "Ma come? Andiamo al paese, in questo momento, per dargli da mangiare?". E sono andato, sono andato io... [...] gli do da mangiare. Dopodiché sono uscito fuori di casa, m'hanno preso i fascisti... in quell'occasione, per il gatto. Bisogna andè a magnà al Barù!». [Trascrizione mia, Tonino Guerra: un'avventura chiamata vita, in «Il grano in Erba» [programma radiofonico], Rai Radio Due, https://www.teche.rai.it/2016/03/tonino-guerra-unavventura-chiamata-vita/, consultato il 23.07.2022].*

segue da pag. precedente

male oscuro di Monicelli), e da una moltitudini di altri premi e riconoscimenti da tutto il mondo, specialmente dalla Russia, sua patria del cuore e terra d'origine della musa, poi moglie, Eleonora Kreindlina (conosciuta come Lora Guerra). Ancora oggi, proprio Lora, dalla casa museo di Pennabilli, chiamata "La casa dei mandorli", amorevolmente cura, custodisce e promuove la memoria di questo grande personaggio contemporaneo. Pennabilli, nell'entroterra riminese, vicino San Marino, è un posto magico, una perla del Montefeltro e della Valle del Marecchia, dove Tonino, dopo i successi romani, decise di stabilire la sua dimora. Il paesino è un concentrato di poesia, e tutto sembra impregnato dell'anima del maestro, infatti, oltre la meravigliosa Casa dei mandorli (Via Tonino Guerra n. 1), si possono ammirare una sconfinata e toccante serie di istallazioni, fontane, sculture e frasi, realizzate grazie al supporto di artisti e personaggi locali e non, che richiamano alla memoria e rendono omaggio al mondo fantastico e creativo del cinema, alle tradizioni contadine e religiose, alle filosofie orientali e ai simboli ambientalisti (Museo diffuso I luoghi dell'Anima).

Un grido al mondo

«*La nostra preoccupazione per gli altri ha finestre medioevali, così dalle nostre bocche escono soltanto piccole parole che cadono sui piedi come chiodi arrugginiti. Dobbiamo gridare parole grandi che valgano per tutti e siano piene d'acqua buona per le popolazioni, gli animali e le piante assetate, che diano movimento alle braccia ferme e senza gesti di mestieri, che siano cariche di attenzione per l'infanzia disperata: insomma che siano parole per questo uomo o per l'altro, né per questa pelle o quell'altra, siano per l'umanità così da creare un grande sogno collettivo*». [Pennabilli, 2000, Tonino Guerra].

Impossibile citare tutti i piccoli grandi spunti poetici di Tonino nella sua Romagna, rendendo ad ogni opera il giusto riconoscimento. Si può aggiungere che, oltre Pennabilli, fornita di un museo permanente in suo ricordo (*Il mondo di Tonino Guerra*), altre località della zona vantano una chiara impronta guerriana, ad esempio: Santarcangelo di Romagna, Cervia, Petrella Guidi, Riccione, Sant'Agata Feltria, Rimini e Ravenna. Proprio a Ravenna, grazie alla tenacia di Mario Rossi, già amministratore del gruppo Facebook *Tonino Guerra Per Sempre* e appassionato scrittore, nel 2022, è stato possibile dedicare una strada in suo onore. Il gruppo Facebook *Tonino Guerra Per Sempre*, curato oltre che da Mario Rossi, anche da Mauro Burani e Anna Maria Geraci, è ormai un importante punto di riferimento per tutti gli appassionati del maestro e, recentemente, fra le molte iniziative intraprese, ha lanciato un appello e una raccolta firme per dedicare, al Cinema Modernissimo di Bologna, una poltrona a Tonino Guerra.

Buon profeta, il maestro Guerra scriveva di sé: «*Io sarò utile dopo. Sarò utile poi. Quando all'umanità serviranno le favole e quando l'infanzia conquisterà di nuovo la fantasia che le è stata sottratta dalla modernità*». [AA. VV., Ass. Pro Loco Pennabilli (a cura di), *Pennabilli. Storia, territorio, musei*, Pennabilli (RN), 2019, p. 56].

Anna Maria Geraci

Tonino e sua moglie Lora (foto di Юрий Феклистов)

"Una poltrona per Tonino Guerra" al Cinema Modernissimo di Bologna: appello del gruppo Facebook "Tonino Guerra Per Sempre". La richiesta è stata inviata al direttore della Cineteca di Bologna, Gianluca Farinelli.

"Le sedie colorate". Museo "Il Mondo di Tonino Guerra" a Pennabilli (foto di Liliana Valeriano)

Nata nel 1999, è laureata in Letteratura, Lingua e Cultura Italiana, curr. Filologico, e vive a Milazzo (ME). È un'appassionata di lettura, teatro e giornalismo. Amante della natura e del trekking, ha prestato servizio come capo scout nella sua città. Da alcuni anni si dedica allo studio e alla ricerca di uno dei suoi poeti preferiti, il poliedrico Tonino Guerra. Oggi cura, come amministratrice, il gruppo Facebook "Tonino Guerra Per Sempre".

Abbiamo ricevuto

Mangiare una farfalla: cinema e poesia di Tonino Guerra

Anna Maria Geraci
Società editrice "Il ponte vecchio"

Tonino Guerra scriveva: «Io sarò utile dopo. Sarò utile poi. Quando all'umanità serviranno le favole e quando l'infanzia conquisterà di nuovo la fantasia che le è stata sottratta dalla modernità».

Mangiare una farfalla – con contributi di Lora Kreindlina Guerra, Rita Giannini, Mario Rossi ed Elvira Sibilla – è il saggio più appassionato intorno alla poesia e al cinema di Tonino Guerra, forse il più utile, per comprendere che cosa fu, nella storia della cultura italiana del secondo Novecento, questo poeta e sceneggiatore di fama internazionale, amico e collega di Elio Vittorini, Michelangelo Antonioni, Marcello Mastroianni, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Vittorio Gassman, Luis Sepúlveda, Wim Wenders, Carlo Bo, Mario Monicelli, Italo Calvino, i fratelli Taviani e molti altri.

Nella nota conclusiva del libro, Elvira Sibilla scrive che, per la ricchezza delle analisi, le pagine scritte dall'autrice, non sono solo riconducibili a un saggio, perché più simili a un inno «armonioso, puntuale, rispettoso, sorprendente» al poeta.

Il mondo di Tonino Guerra vi è reso nella molteplice e multanime varietà delle sue espressioni, e con una così intensa partecipazione da dare la sensazione che Anna Maria Geraci «non solo sia entrata in sintonia con Guerra, ma si sia impossessata della sua anima, del suo cuore, della sua mente».

Mangiare una farfalla: cinema e poesia di Tonino Guerra
Anna Maria Geraci
Società editrice "Il ponte vecchio"
pp. 312, euro 18,00
ISBN 979-12-5978-315-8

Tonino Guerra (1920 - 2012) è stato un poeta, sceneggiatore e artista, amico e collaboratore dei più importanti personaggi della cultura e del cinema nazionale e internazionale. Ha vinto quattro David di Donatello, quattro Nastri d'argento e il Premio Oscar ad AMARCORD (1975) scritto insieme a Federico Fellini. Desideriamo che il suo contributo all'arte sia riconosciuto con la dedica di una poltrona nel Cinema Modernissimo di Bologna.

Un re a New York (1957) di Charlie Chaplin

L'artista che diede il benservito allo Zio Sam

Demetrio Nunnari

Per quanto sia cinico dirlo, un film è – al netto del giudizio di valore – un mero investimento. Su di esso son riposte le risorse e le speranze di uno staff di cineasti, e deve essere ben fatto se si vuol poterlo vendere. Accade poi, di rado, che un film paia incurante del consenso del pubblico; teso più a dirimere un tratto esistenziale irrisolto della vita d'un attore o regista. Arduo, se non fatale, può difatti riuscire il sottrarsi alle leggi del mercato cinematografico. In altri termini, bisogna poterselo permettere. All'apice del successo, Peter Sellers – per tutti, il nefasto ispettore Clouseau – mostra in *Oltre il giardino* il suo enigmatico alter ego (***Diari di Cineclub*** n. 72). All'alba del secondo conflitto bellico, Rossellini elabora in *Germania anno zero* un grave lutto famigliare (***Diari di Cineclub*** n. 110). Aldo Fabrizi sublima invece ne *Il maestro* (sua ultima regia) l'intimo rapporto con il sacro (***Diari di Cineclub*** n. 75). E così, Chaplin. A metà degli anni Cinquanta è già un semidio. Dopo *Il monello* (del '21) è una star da cachet vertiginosi. Nel '29 è il più giovane regista del secolo con un Oscar alla carriera, e ne *Il grande dittatore* ('40) schernisce persino Adolf Hitler. Invidiabile il parterre delle sue frequentazioni: Einstein, Churchill, De Sica, Disney e Clara Haskil, la "signora" del pianoforte. Ma è pure guardato con sospetto per via delle idee progressiste. Nel '52, la Commissione per le Attività Antiamericane lo bolla come "non gradito", ma lui non batte ciglio e, a Londra per la prima di *Luci della ribalta*, fissa in Svizzera la sua dimora. Poco dopo, si toglie dalla scarpa un sassolino con un film - *Un re a New York* ('57) – dalla trama sbilenca, ma con rimandi autobiografici preziosi. È l'opera che getta una luce sul profilo dell'uomo e dell'artista. Deposto da un golpe in Estrovia, re Shahdov (Charlie Chaplin) ripara negli States. Infervorato, elogia davanti alla stampa il gran cuore del Paese che lo accoglie, culla di libertà e democrazia, mentre all'Immigrazione s'accingono a prendergli le impronte. Più tardi – lui, ex attore – assiste in un cinema alla première di alcuni film d'infimo livello. Circuito da una bella e influente figliola, finisce ad una cena di gala ch'è in realtà il set televisivo di una reclame. Gaffe clamorosa che l'audience gradisce. Si ritrova così vessato da offerte che il suo rango impone declinare: diecimila dollari per un "*gnam gnam*" davanti a un formaggio. Assurdo. Ma quando s'accorge che la regal cassa langue, Shahdov accantona ogni riserbo e accetta un succulento assegno. Senza più un quattrino, gli son rimasti solo i piani per l'uso civile dell'atomica, ch'egli è difatti un pacifista. Più tardi, visitando una scuola d'avanguardia, incontra Rupert (Michael Chaplin), *enfant terrible* che gli propina un micidiale monologo su Marx, la dittatura del potere, l'anarchia. Intanto, ora popolare testimonial in tivù, cede anch'egli all'industria del bello con un vistoso maquillage. È sconcio mostrare quelle rughe che sono, in fondo, il segno del vissuto di un uomo. La gente di spettacolo è avvezza ad indossare una maschera sul volto, ma lui non si dà pace, e riesce con un altro ritocco a riavere la sua faccia. Tornando in hotel, trova Rupert all'ingresso intirizzito: i suoi son davanti al Gran Giurì per sospette simpatie col comunismo. Shahdov lo accoglie nel suo alloggio, offrendogli ristoro. Poi, col fido segretario, va a comprare degli abiti puliti. Giunge in albergo la Delegazione per l'Energia Atomica, e Rupert lo si spaccia per nipote del sovrano. La sua filippica sugli effetti delittuosi del ricorso al nucleare è devastante. Falliscono i disegni del re di cavarci qualche soldo, e si vocifera pure del falso nipote complottista. Indiziato di spionaggio, re Shahdov rischia l'accusa di vilipendio alla corte per la posa bislacca in cui si trova: ha un dito incastrato nella canna di un idrante, e nel tirarlo fuori riversa fiumi d'acqua sui togati. Ma la fama acquisita nel frattempo gli è propizia, e lo scagiona dai sospetti. Anche i genitori di Rupert son graziati per via del figlioletto. E Shahdov torna in Europa non prima di passare a salutarlo: tutti loro saranno suoi graditi ospiti quando questi "eccessi" avranno fine, prima o poi. La compiaciuta personificazione di Chaplin in una figura regale parla da sé, nel designarlo fra i cineasti sommi del suo tempo. Più criptico è invece il calembour con *shadow* [ombra]. Ci piace pensare che alluda alla cortina che sempre disgiunge l'artista implicito dal personaggio storico, la parvenza dalla realtà. Nella scena dell'arrivo del re negli States, poi, lo sdegno del regista/attore si muta in sottile ma pungente ironia: Sua Maestà loda la nazione che lo accoglie come fosse un comune immigrato. Salace anche la stoccata al mondo vacuo del cinema: compensi stellari per chi sguazza nel nulla, recita a soggetto, o sfoggia una mimica posticcia. Infine, la *vexata quaestio* delle idee anarcoidi di Chaplin, del pacifismo antinucleare, delle presunte simpatie per la dottrina comunista, lui che col capitalismo guadagna come un re. Ma non ha tutti i torti: la caccia alle streghe rosse è la piaga del decennio. Nel '51 – un anno prima della scomunica a Chaplin – pure il Losey de *Il ragazzo dai capelli verdi* (***Diari di Cineclub*** n. 122), sospetto sovversivo, sceglie l'esilio volontario. Sul finire del nostro film, poi, si osserva un taglio curioso nel tratto in cui Shahdov punta sui giudici l'idrante. Dall'accusa lecita di oltraggio si va – per "chiara fama" – all'assoluzione piena. Un difetto palese eppur profetico. Nel '72, ancora in piena Guerra Fredda, per meriti artistici Chaplin è riabilitato e insignito del secondo Oscar onorario. Ed è qui la beffa clamorosa. *Un re a New York* non è mai giunto in America. Nessuno lo ha visto. E nessuno sa che, mentre ritira la mitica statuetta, l'irriverente Chaplin ha fatto fare al Gran Giurì e a tutta la sua corte un bel bagnetto.

Demetrio Nunnari

La guerra dei Roses (The War of the Roses, 1989)

Antonio Falcone

Washington, Stati Uniti, fine anni '80. L'avvocato Gavin D'Amato (Danny DeVito) riceve nel suo studio un cliente che intende divorziare dalla moglie. Notando forse qualche titubanza riguardo i motivi che hanno portato l'uomo a questa decisione, Gavin inizia a raccontargli la storia dei coniugi Roses, Barbara (Kathleen Turner) ed Oliver (Michael Douglas). S'incontrarono diciotto anni addietro, sul finire dell'estate, sull'isola di Nantucket, nel corso di un'asta d'antiquariato. Prossimo alla laurea in legge ad Harvard lui, diplomata in ginnastica artistica lei, Oliver e Barbara finivano col cedere all'attrazione reciproca, per poi sposarsi e mettere al mondo due figli, un maschio ed una femmina. Nel corso degli anni era soprattutto Barbara a contribuire nello sbarcare il lunario, lavorando come cameriera ed occupandosi dei bambini, mentre Oliver si concentrava nel completamento dei suoi studi, divenendo infine un brillante avvocato, socio di un prestigioso studio legale. Una volta rinvenuta ed acquistata la casa dei sogni, un'antica villa che la donna desiderava da tempo, era sempre quest'ultima a dedicarsi al suo restauro ed arredo, rendendola sontuosa ed accogliente, per poi ritrovarsi, con i figli ormai grandi e prossimi a partire per il college, improvvisamente spenta ed insoddisfatta. L'entusiasmo sopraggiungeva grazie all'idea di avviare un'impresa di catering e le sarebbe piaciuto avere l'appoggio del coniuge, anche solo riguardo l'aspetto legale, ma Oliver si rivelava sprezzante, avaro di attenzioni, concentrato essenzialmente su se stesso, tanto che quando veniva colto da un malessere Barbara andava a realizzare quanto l'eventualità di restare vedova non le dispiacesse affatto, giungendo poi a chiedere il divorzio. Oliver, incredulo e smarrito, si impuntava però riguardo il possesso dell'abitazione, che non intendeva cedere a Barbara, applicando quindi un espediente giuridico consigliato proprio dal collega ed amico Gavin, la possibilità, pur in regime di separazione, della coabitazione, quanto bastava a dar fuoco alle polveri, per una guerra all'ultimo respiro... *The War of the Roses*, titolo che rimanda ironicamente alla nota guerra civile che vide contrapposte in Inghilterra la casa di Lancaster e quella di York (1455-85), rappresenta la seconda regia per il grande schermo dell'attore Danny DeVito, dopo il felice esordio con *Throw Momma from the Train* nel 1987, liberamente ispirato al *thriller* di Alfred Hitchcock *Strangers on a Train* (1951). Affidandosi alla sceneggiatura di Michael J. Leeson, adattamento dell'omonimo romanzo di Warren Adler, DeVito mette in scena una *black comedy* al vetriolo, intesa ad amalgamare con sagacia diversi generi, passando con disinvolta fluidità da toni romantici a quelli più cupi e drammatici, fino a giungere nel parossistico finale a lambire le sponde del *thriller* e dell'*horror* d'atmosfera, grazie anche a particolari inquadrature e ai chiaroscuri della fotografia di Stephen H. Burum. Può inoltre contare su una coppia attoriale particolarmente affiatata, che già aveva funzionato alla grande in *Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 1984) e nel suo poco riuscito seguito, *The Jewel of the Nile* (Lewis Teague, 1985), Michael Douglas e Kathleen Turner nei panni di Oliver e Barbara. Una coppia alla costante ricerca di un'affermazione personale che possa essere suggellata da quanto risulti idoneo a fare status, del tutto estranea alla possibilità di trasformare l'"io" in "noi", a parte, forse, l'appagamento sessuale, allestendo la definitiva frantumazione di quella cristalliera al cui interno si tende a racchiudere la tipica famiglia americana benestante. Il nido domestico viene "classicamente" raffigurato, dopo un prologo ad alto impatto romantico, nella prima parte della narrazione, anche se qua e là appaiono i prodomi delle future sciagure, vedi l'indifferenza di Oliver nei riguardi dell'educazione dei figli o del mantenimento della dimora in genere, considerando come, da "buon maschio alfa", sembri pretendere determinati atteggiamenti, anche volti all'accondiscendenza, dalla compagna di vita. Infatti, una volta che Barbara dismetterà le vesti di "angelo del focolare", in nome di una ritrovata autodeterminazione, coltivando la ferma intenzione di realizzare qualcosa che possa conferire inedita linfa vitale alla propria esistenza, ecco scatenarsi l'inatteso corto circuito: Oliver sarà incapace di comprendere cosa possa mai esigere l'adorata consorte oltre quello da lui provvidamente "concesso", a partire, ovviamente, dai soldi, dimenticando quanto lei si sia prodigata nel sostenere la famiglia quando l'agognato successo professionale era ancora un miraggio lontano. La gragnuola di colpi bassi, reciproci e consequenziali, che andrà a succedersi incessantemente dopo che Barbara avrà chiesto il divorzio e verrà applicata la soluzione "separati in casa", contorna di acre ironia e portante cinismo, attualizzandola, quella "guerra dei sessi" propria della *screwball comedy* dagli anni '30 ai '50, fino a raffigurare, alternando senso del grottesco e sapida satira, un *american dream* oramai circoscritto da un triste individualismo, che trova buon albergo nella materialità di un possesso fine a stesso nell'esternare egemonia ed agio sociale. Emblematica al riguardo la sequenza che vede Oliver trasformare la stanza dei vari ninnoli acquistati da lui e da Barbara in una sorta di fortino o, ancora prima, quella in cui, nel valutare la divisione della casa riguardo la coabitazione, si vanta di avere più metri quadri a disposizione. Tra i vari dispetti reciproci, vere e proprie guerriglie domestiche, il prodigarsi dell'uomo nel "personalizzare" la portata principale di una cena d'affari della consorte, cui quest'ultima risponderà distruggendogli l'adorata roadster d'epoca (che proprio lei gli aveva regalato), per non parlare del far credere ad Oliver, mentre gusta il rinomato paté fatto in casa, che lo abbia confezionato col suo amato cane. Il feroce finale, lontano da qualsivoglia tentativo di politicamente corretto, è appena mitigato dal ritorno della narrazione nello studio legale, quando Gavin, partendo dal presupposto che *"un divorzio civile è una contraddizione logica"* e ponendo come esempio i suoi genitori *"rimasti insieme tredici anni e a volte sono stati felici"*, proporrà una duplice soluzione al silenzioso cliente, andando quindi a conclamare una forse banale verità, che potremmo sintetizzare parafrasando la famosa frase di un film ad alto tasso di romanticismo: *"amare significa non dover mai dire io possiedo"*.

Antonio Falcone

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Giovedì 24 marzo 1960

Nei Delfini, un ritratto della gioventù borghese

Il nuovo film di Francesco Maselli. I personaggi di questa vicenda cinematografica appartengono al ceto dei «candidati al potere» - Contrasti e velleità, sogni e sconfitte che prendono evidenza nell'ambiente di una cittadina - I principali interpreti

Mino Argentieri

Dopo qualche anno di assenza dai teatri di posa, Francesco Maselli è tornato sul set per girare un film. *I delfini*, che per un certo senso riprende il discorso amato dal giovane regista con la sua opera prima *Gli sbandati*. Molto tempo ci separa dal periodo storico in cui quel film collocava la sua problematica. La Resistenza, per taluni strati sociali, è diventata un vano ricordo facilmente archiviato, un momento di timidi slanci originati da motivi di opportunità e dal bisogno di riguadagnare una rispettabilità compromessa dalla lunga collaborazione con il fascismo. I giovani, attenuatasi la ventata rinnovatrice e della lotta partigiana e dall'immediato dopoguerra, nuovamente si sono trovati di fronte a un bivio, a una scelta da compiere tra gli impulsi della coscienza, gli stimoli della propria sensibilità, il peso di una società apparentemente riassestata e un ordine di valori tradizionali riesumati senza neppure il correttivo di un esame autocritico. Forse la scelta è meno urgente e assillante da quella imposta dagli avvenimenti alla generazione di ieri, ma non per questo la si può considerare priva di una carica drammatica. I termini del dilemma, nelle linee particolari, sono mutati, ma il nodo tematico rimane identico: da un lato abbiamo gli allettamenti della carriera e del denaro, le lusinghe del successo conquistato a facile prezzo, il conformismo che ripaga gli allineamenti all'interno di un dato sistema sociale, l'atrofia civile e il disarmo delle coscienze: dall'altro vi sono la potenziale predisposizione verso ideali generosi, l'amore per la verità, le aspirazioni disinteressate, i fermenti di una gioventù che cerca in sé e attorno a sé le ragioni dell'esistenza.

Quali elementi prevarranno sulla bilancia dell'avvenire? Su questo interrogativo s'impernia *I delfini*, il cui titolo assume un significato emblematico.

I delfini sono i giovani di oggi, i probabili sostituti di una classe dirigente, che, per un processo di naturale usura, prima o poi dovrà cedere il passo agli ultimi arrivati. Ovviamente, essi appartengono a un ambiente sociale e a un ceto — l'alta borghesia — che ancora amministrano le vicende di un mondo complesso e contraddittorio

Il film racconterà la storia di questi — candidati al potere — collocando l'azione di una cittadina di provincia, in una piccola comunità dove sogni, desideri, contrasti, sconfitte e ambizioni raggiungono un'evidenza solare. La sceneggiatura, scritta da Ennio De' Concini, Francesco Maselli, Aggeo Savioli, con la collaborazione di Alberto Moravia, ruota attorno ad alcuni personaggi abbastanza tipici della nostra epoca. C'imbattiamo in un giovane tormentato e velleitario (Gérard Blain), dalle confuse aspirazioni letterarie; in un ragazzo (Thomas Milian), il quale trova sfogo ad ogni inquietudine nel ritmo vorticoso di una vita vissuta sul filo di rischiose sensazioni: e in un medico (Sergio Fantoni), che si accosta a un ambiente a lui estraneo e vede scosso in tal modo il suo fondamentale equilibrio.

La galleria dei ruoli femminili non è meno rappresentativa. C'è, in primo luogo, una ragazza (Claudia Cardinale) di origine piccolo borghese, che tenta di aprirsi il varco in un clan, al quale non appartiene, concludendo

spettacoli

Il nuovo film di Francesco Maselli

Nei "Delfini" un ritratto della gioventù borghese

Concerti-Teatri-Cinema

Un dibattito sul teatro lirico

Prime rappresentazioni

Alla televisione

Solito sventagliato del mercoledì

I programmi Radio-TV

tragicamente la sua esperienza. Accanto a lei figurano un'altra giovane donna (Antonella Lualdi), smaniosa e repressa, la quale accetta di sposare un uomo che non ama, e una ribelle in gonnella (Anna Maria Ferrero) che, ricevuta un'eredità, mette da parte ogni proposito anticonformista e rientra nei ranghi. Al centro della brigata è una contessa decaduta (Betsy Blair), che cerca vanamente di salvare un'antica reputazione, un nome altolocato, una dignità insidiata dal disfacimento del patrimonio.

In un modo o nell'altro, ognuno di questi personaggi risolverà i propri dubbi, piegandosi al condizionamento esercitato da eventi più forti. Ma, come fa notare Maselli, non è tanto la conclusione ciò che più conta nel film. *I delfini* non pretende giudicare e tirare le somme su una materia cosi viva e quindi non ancora ben definita. Il film vuole soprattutto porre un problema, tracciare un ritratto mostrare gli aspetti contrastanti e nuovi di una realtà che ci riguarda da vicino.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Sabato 13 maggio 1950

Bernard Berenson erudito da salotto

Umberto Barbaro

Bernard Berenson è nato in Lituania nel 1865, s'è trasferito in America dove ha compiuto i suoi studi all'Università di Harvard, dopo di che è tornato in Europa e si è stabilito in Italia a Firenze dove vive da circa cinquant'anni. Dal 1894 al 1897 ha pubblicato i quattro volumetti dei suoi studi su «*I pittori italiani del Rinascimento*» (molte volte ristampati e ultimamente dalla University Press di Oxford, nel 1948: trad. it. di Emilio Cecchi, Milano Hoepli 1935) e nel 1903 il monumentale «corpus» dei *Disegni dei Pittori Fiorentini*. A queste prime opere fecero seguito una serie di studi particolari ed una costante e fervida attività di ricercatore, di consigliere di collezionisti e di collezionista per se stesso: e la pubblicazione e la continua revisione dei cataloghi delle opere dei pittori italiani del Rinascimento, i famosissimi «Indici» (editi in italiano, anch'essi a cura di Emilio Cecchi, presso Hoepli di Milano nel 1935).

La molteplice attività del Berenson è dunque quella, oltre che di esperto, di critico, storico e teorico dell'arte figurativa.

Fino a che punto quest'opera *è* ancora valida? Come *esperto* il Berenson è erede dichiarato del metodo professato dal Senatore Morelli. Il Morelli, stramba e interessante personalità di patriota e di amatore d'arte, che ha raccolto un'eccellente collezione poi donata alla sua città prediletta, Bergamo, scrisse una serie di saggi sulle gallerie italiane e tedesche: e li pubblicò in buona lingua tedesca sotto lo pseudonimo di Ivan Lermolieff riuscendo a dare qualche solenne lezione agli intenditori e agli studiosi della Germania. Il metodo con cui il Morelli riconosceva gli autori dei quadri era un metodo quanto mai empirico e che non costituiva certo un progresso su quello storicamente motivato del grande Cavalcaselle; metodo che consisteva nell'identificare il modo particolare di ogni singolo artista per dipingere gli occhi, le mani

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

o le unghie, e che fu spesso felicemente ironizzato come *bertillonismo* critico, Bertillon essendo, come è noto, lo scopritore della unicità delle impronte digitali. L'assurdità di quel metodo è evidente e qualche buon risultato degli studi del Morelli è dovuto certo al suo intuito, alimentato dalla vastissima esperienza, più che a questo tipo di indagine, tanto esteriore. Tuttavia il Berenson ha sempre considerato quel metodo «come il più perfetto che si sia inventato per siffatto lavoro (in *Dedalo*, 1924).

Come *critico d'arte* Berenson lascia assai perplessi, non per il tatto di avere delle preferenze nel campo della storia dell'arte, una per il tipo delle sue preferenze che sono tutte per il disegnativo, per il lineare: questo orientamento del gusto è il più tradizionale che si possa immaginare, e deriva da una tradizione che risale al Vasari.

Questa tendenza e questo gusto circoscritti e antiquati non sono però il solo elemento che mina la validità del Berenson in quanto *storico dell'arte*: egli è ancor più traviato della sua concezione estetica. Per Berenson il valore dell'opera d'arte non è nell'*illustrazione*, ma nella decorazione: «illustrazione, nell'arte, è quanto ci interessa non per le qualità intrinseche, come il colore, la forma, la composizione, ma per il valore della cosa rappresentata, sia nel mondo esterno che nel nostro mondo interiore» *(Pittori Italiani del Rinascimento*, pag. 112), «la decorazione invece è costituita dagli elementi dell'opera d'arte che si rivolgono direttamente ai sensi, come il colore e il tono, o che direttamente suscitano sensazioni immaginative, come la forma e il movimento» (ibidem, pag. 109). «Nell'arte della pittura quello che conta è stimolare in qualche modo la coscienza dei *valori tattili*» (ibidem, pag. 57): «io debbo avere l'illusione di toccare una data figura, debbo avere sulla palma della mano e nelle dita l'illusione di stimoli muscolari» (ibidem, pag. 57).

Questa concezione estetica fu presto e sempre criticata, persino da Benedetto Croce, come *ultraformalistica* (cfr Benedetto Croce, La teoria del Berenson, in La critica e la storia delle arti figurative, pag. 172 e seg.).

Del resto lo stesso Berenson ha rivisto la sua posizione estetica e l'ha quasi ripudiata (cfr. *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1933 p. 193): «Presi allora posizione in favore dell'autonomia delle arti visive più fieramente di quanto sarebbe stato necessario. Se scrivessi ora sugli stessi argomenti, dovrei fare uno sforzo per raddrizzare la bilancia, e tenterei di ricondurre a valori umani gli adepti ipnotizzati dalla geometricità ora correntemente accettata».

Questo intento, questo tono didascalico, di guida e di educatore, è costante nel Berenson e, come è naturale, si accentua nelle opere più recenti. Ed è il tono generale del diario *(Echi e riflessioni)* che abbraccia il periodo che va dal gennaio 1941 al settembre 1945.

I grandi avvenimenti bellici di quel tempo hanno, nel Berenson, la stessa parte che ebbe la *cannonata di Valmy* sul Goethe, al quale Carducci volle attribuire l'intuizione che essa segnasse l'inizio di *una novella istoria*. Cosa verissima, ma che Goethe non disse, nè pensò, e della quale, per la verità, non gli importava un fico secco, tutto preso dai suoi interessi mondani, dagli studi, dalle curiosità scientifiche. Anche nel Berenson gli interessi mondani, gli studi, le letture e le curiosità soverchiano l'interesse per i grandi avvenimenti cui assiste; e da questa sua quotidiana e discorsiva annotazione egli appare più divertito che divertente, più curioso che profondo, più bene educato che umano.

Eppure egli sapeva benissimo che cosa logicamente ci si aspettava da un suo diario *(Autoritratto*, pag. 29): «Berenson, lo specialista di pittura italiana che scrive il suo diario! se ci desse una *chronique scandaleuse* delle sue avventure tra gli antiquari e i collezionisti, della maniera con cui è riuscito a sfuggire alle trappole tesegli dai falsari e da personaggi altolocati con capolavori da vendere, del suo talento d'investigatore nello svelare i falsi, se si intrattenesse sulla storia di alcune sue scoperte più sensazionali, potremmo anche provare a leggerlo». Ti piacerebbe eh? sembra dire il vecchio intenditore: ma egli ha la virtù che loda negli inglesi, di saper stare al gioco e rinunzia a fare un libro che sarebbe senza dubbio interessantissimo sui retroscena dello strano mondo del commercio antiquario. Del quale il pubblico sa sempre assai poco, e quasi deve contentarsi degli aneddoti (tutti poi autentici?) di Icilio Federico Joni, *fabbricante di quadri antichi*, che nelle sue *Memorie* (San Casciano Val di Pesa, s.a.) racconta di aver *appiccicato* alcuni suoi falsi proprio ad un illustrissimo e furbissimo intenditore americano, il cui nome è scarsamente velato dall'anagramma Somberen.

Certo se il Berenson distingue il vero dal falso nei quadri come nella storia, non si può che credere allo Joni e dubitare quindi anche delle sue qualità di esperto. Poiché egli ignora «quell'oscuro individuo» che fu Carlo Marx *(Echi*, pag. 223), la storia procede. È per lui sotto il segno del «caso, del carattere, o anche del capriccio degli individui» *(Echi*, pag. 315). E allora Garibaldi diventa «un cow-boy, un gaucho, un pettoruto Don Chisciotte» *(Echi*, pag. 203), Napoleone «un chiacchierone» *(Echi*, pag. 245) mentre Hitler (nonostante il sincero antifascismo del Berenson), giacché gli piacque Firenze e dichiarò di poter ormai comprendere la pittura (naturalmente dì quegli sporcatele di Feuerbach e di Boeklin) «aveva nonostante tutto qualche cosa che affascina e lascia perplessi» *(Echi*, pag. 253). Con questo po' po' di comprensione della storia e degli avvenimenti, non c'è da stupirsi che il Berenson sia convinto che « i sovietici non producono arte » *(Echi*, pag. 166), che «l'Asia comincia al Reno» *(Echi*, p. 94) che «gli antifascisti non valgono più dei loro avversari» *(Echi*, pag. 448) che «l'Europa farà bene a guardarsi più dalla Russia che dalla Germania» *(Echi*, pag. 96), che «bisognerà rimettere in sesto la Germania per farne un bastione contro l'aggressione sovietica» (Echi, pag. 306) e chi più ne ha più ne metta.

Il mentore Berenson, con tutto il suo antifascismo, sembra un po' troppo imbevuto della propaganda di quell'affascinante sirena che fu Hitler. Noi gli crediamo di più quando profetizza *(Echi*, pag. 20): «Quanto a noi altri americani, sarà difficile che ci manteniamo sulla difensiva, se facciamo tanto da militarizzarci in grande e manteniamo in pieno allestimento armate e flotte gigantesche. Con simili armi in mano sarà difficile resistere alla tentazione di cercar sfoghi alle nostre energie col proporci — animati dalle migliori intenzioni s'intende — di dettar legge al mondo intero. E di imporre tanto il nostro *standard* di vita, quanto i nostri ideali adolescenti, dietro i quali non mancherebbero di annidarsi le nostre ingordige, i nostri soprusi e cannibalismi vari. Un avvenire di questo genere non è certo piacevole da prospettarsi».

È vero. Ma contro questa ingordigia e contro questi cannibalismi sta, come argine incrollabile, il Comunismo e la sua volontà di pace.

Umberto Barbaro

LIBERO BIGIARETTI
INCONTRO CON IVANOV

Bernard Berenson erudito da salotto
di UMBERTO BARBARO

SENSO PROIBITO

ORE TERRIBILI RIVIVONO IN UNA MENTE SCONVOLTA DALLA GUERRA
La terra parve sprofondare e il sangue mi colò dalle orecchie

LE PRIME A ROMA
La macabra fine di Manon

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 01 maggio 2024 al 31 maggio 2024

per ascoltare i podcast clicca qui
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Dillo con dei versi | Terza Puntata - Pierfranco Bruni interpreta “Primo Momento” , di Jaqueline Risset, da Jaqueline Risset, “Amor di lontano”, Einaudi, 1993. |31.05.2024|01:42

I Premi Strega | Sessantatreesima Puntata | Niccolò Ammaniti, vincitore nel 2007 con "Come Dio comanda" (Mondadori, 2006). Conduce Maria Rosaria Perilli. |29.05.2024|08:14

L'autobiografia di Charles Chaplin | Seconda Parte - "La vita di mia madre". Conduce Roberto Chiesi. |28.05.2024|09:26

Letture Femministe - Voce alle Donne | Quinta Puntata - Virginia Woolf, Diario di una scrittrice. Conduce Giorgia Bruni. |23.05.2024|07:38

I Premi Strega | Sessantaduesima Puntata - Sandro Veronesi, vincitore nel 2006 con "Caos calmo" (Bompiani, 2005). Conduce Maria Rosaria Perilli. |22.05.2024|06:56

Dillo con dei versi | Seconda Puntata - Pierfranco Bruni interpreta "In morte di Eleonora Duse (1929), di Sibilla Aleramo, da Sibilla Aleramo, "Poesie", Mondadori, 1929. |17.05.2024|02:16

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XLV) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Guardie e ladri", (1951) di Monicelli e Steno. |16.05.2024|09:25

I Premi Strega | Sessantunesima Puntata - Maurizio Maggiani, vincitore nel 2005 con "Il viaggiatore notturno" (Feltrinelli, 2005). Conduce Maria Rosaria Perilli. |15.05.2024|07:09

Il momento della poesia | Decima Puntata - A Il Poema dei Mondi. Conduce Claudio Monachesi. |14.05.2024|03:16

L'autobiografia di Charles Chaplin | Prima Parte - "Un mondo felice". Conduce Roberto Chiesi. !14.05.2024|10:05

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Ottava Puntata - Se i quaderni dal carcere testimoniano l’infinita tragedia della Palestina. Conduce Ali Raffaele Matar. |08.05.2024|07:58

I Premi Strega | Sessantesima Puntata - Ugo Riccarelli, vincitore nel 2004 con "Il dolore perfetto" (Mondadori, 2004) Conduce Maria Rosaria Perilli. |08.05.2024|06:47

Dillo con dei versi | Prima Puntata - Pierfranco Bruni interpreta "O falce di luna calante" di Gabriele D'Annunzio |03.05.2024|03:25

I dimenticati #108 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centottotava puntata: Luise Rainer. Conduce Virgilio Zanolla. |02.05.2024|16:05

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentaduesima Puntata - "La fine di un'epoca straordinaria" di Stanislav Govoruchin, lo scrittore Sergej Dovlatov e un cessate il fuoco in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |01.05.2024|22:50

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXXIII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

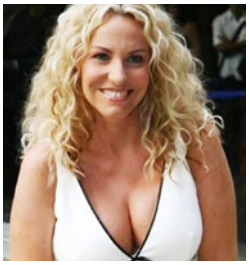
Massimo Cacciari

Mauro Corona

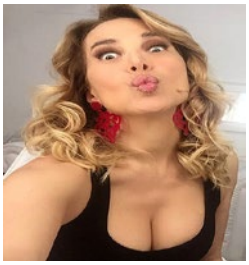
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

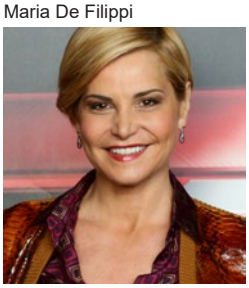
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

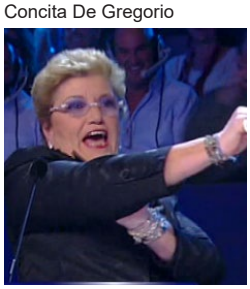
Concita De Gregorio

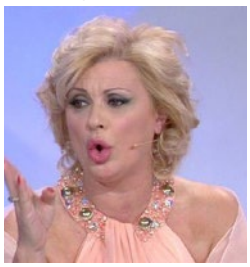
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

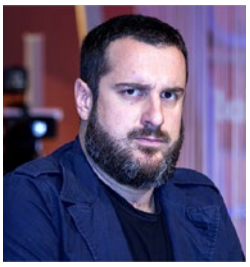
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Troy (2004) di Wolfgang Petersen

Se mai si racconterà la mia storia, si dica che ho camminato coi giganti. Gli uomini sorgono e cadono come grano invernale, ma questi nomi non periranno mai. Si dica che ho vissuto al tempo di Ettore, domatore di cavalli. Si dica che ho vissuto al tempo di Achille.

Ulisse (Sean Bean)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari Radio di Cineclub

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari YouTube di Cineclub

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato.
Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso